Osservatorio Tv 2018

a cura di Barbara Maio

Osservatorio Tv

Progetto di ricerca indipendente coordinato da Barbara Maio

© 2018 by Rigel Edizioni

00147 Roma, Via dei Lincei n.39

Contact: barbaramaio@osservatoriotv.it

Web Site: http://www.osservatoriotv.it

ISBN 978-88-908180-7-3

Il volume è pubblicato secondo la

Creative Commons Public License

I diritti del progetto appartengono a Barbara Maio. I singoli saggi sono di proprietà dei rispettivi autori. Ogni immagine, video, logo, marchio registrato è del legittimo proprietario.
L'utilizzo degli stessi in questa pubblicazione gratuita ha il solo scopo accademico e didattico.
Osservatorio Tv non è responsabile dei contenuti delle pagine esterne linkate nel testo.
Le traduzioni in italiano di parti non tradotte altrove, sono opera dei rispettivi autori.

Indice

Presentazione di Barbara Maio p.iv
Introduzione di Lorna Jowett p.v

Bates Motel (A&E 2013) Kelly Andrade p.10
Black-ish (ABC 2015) Giada Da Ros p.28
Dark (Netflix 2018) Sara Mazzoni p.44
Erased (Netflix 2017) Lorenzo Manuel D'Anna p.56
Happy Valley (BBC 2014) Daniela Pizzuto p.67
Inhumans (ABC 2017) Barbara Maio p.81
La Casa di Carta (Antena 3/Netflix 2017) Désirée Favero p.90
Mr.Robot (USA Network 2015) Giada Da Ros p.106
Outlander (Starz 2014) Ellen Nerenberg p.121
Shameless US (Showtime 2011) Désirée Favero p.137

Presentazione di Barbara Maio

Osservatorio TV 2018

Anche quest'anno arriviamo puntuali dopo l'estate con la nuova edizione di Osservatorio Tv.

Seguendo un trend ormai consolidato, le serie tv analizzate arrivano da canali tradizionali o da nuovi media in streaming e on demand. Il panorama dell'industria televisiva è cambiato, come nota nella sua introduzione Lorna Jowett, e i nuovi players del settore aprono a nuove opportunità ma, anche, a nuove domande e dibattiti.

Per questa edizione abbiamo 10 serie, 5 statunitensi, 1 co-produzione USA-UK e una rispettivamente per Giappone, Germania, Spagna e Gran Bretagna. Assente l'Italia.

Dal punto di vista dei network, vince Netflix con 3 produzioni, nessuna americana, a dimostrazione di come le nuove forme di trasmissione possano essere davvero un veicolo per prodotti originali altrimenti non reperibili.

Dal punto di vista del genere, vince il dramma nelle sue varie sfumature, ibridato con il fantasy, l'horror, il thriller, il superhero genre, la sci-fi.

Come sempre ringrazio il team di ricercatori che anche quest'anno hanno contribuito con saggi di altissimo livello e ringrazio Lorna Jowett, studiosa di primo piano di Tv Studies, per la sua introduzione al volume che solleva molte questioni interessanti.

Buona lettura!

Barbara Maio

Introduzione
di Lorna Jowett

Introduzione

di Lorna Jowett

Con l'espansione dei canali televisivi, specialmente considerando anche i canali streaming e on demand, il bisogno di contenuti che possano soddisfare una programmazione settimanale sembra infinito.

Gli adattamenti sono da tempo un modo per ridurre costi e tempi di produzione e serie come *Erased, Outlander, Shameless, Castle Rock* sono un esempio delle tipologie oggi di successo, che si tratti di un libro che diventa una serie, una saga di romanzi, un fumetto o un personaggio, un prequel re-immaginato o traslato su un format diverso o in un contesto nazionale nuovo (*Shameless*), l'adattamento spesso fa affidamento su una audience pre-formata o un brand pre-esistente (Margaret Atwood, Stephen King, Marvel) da sfruttare.

Altre forme tradizionali di televisione continuano a funzionare. Serie differenti come *Outlander* di Starz o *Stranger Things* di Netflix usano l'effetto nostalgico e il piacere del dramma storico per catturare l'audience, sfruttando generi diversi per vivacizzare le storie e l'estetica del passato.

Outlander propone una versione romanticizzata della Scozia e della sua storia che si vende sempre bene, per quanto eccessivamente sentimentale e a stoffe tartan sembri a scozzesi e britannici. Sfruttando il successo del caposaldo HBO *Game of Thrones,* ma utilizzando un intelligente misto di realismo e non realismo, la serie continua ad attrarre spettatori, contando molto sulla storia centrata su un personaggio femminile, con una prospettiva femminile sulla Guerra, la politica, il romanticismo, il sesso e il viaggio nel tempo.

L'aumento di richiesta di contenuti significa anche la possibilità di realizzare prodotti di nicchia con caratteristiche peculiari. La serie tedesca *Dark* ha debuttato nel 2018 riscuotendo grande successo, unendosi all'adattamento giapponese del manga *Erased*, il brasiliano *3%* e la spagnola *Casa di Carta*, suggerendo che diverse produzioni globali stiano raggiungendo un più ampio pubblico mentre i confini nazionali si erodono grazie alle nuove tecnologie e ai servizi di streaming.

L'apparente internazionalizzazione di Netflix può significare più opportunità per la circolazione di prodotti non di lingua inglese ma anche sollevare alcune questioni chiave sul mercato televisivo internazionale. *3%* è stato offerto da Netflix agli spettatori in UK in versione sottotitolata o doppiata; *Dark* è solo sottotitolata.

Questo tipo di serie vengono scelte solo se soddisfano certe aspettative (di genere, narrazione, personaggi)? Alcune recensioni di *Erased* l'hanno classificata come una soap o melodramma sui viaggi nel tempo, volendo indicare come essa fosse differente da altri prodotti sui viaggi nel tempo tipo lo stesso *Dark*. Le serie che ibridano più generi massimizzano il potenziale di audience ma possono rischiare di essere complicate da vendere o falliscono nel soddisfare lo spettatore amante del genere.

L'industria così come l'accademia, continua a discutere se lo streaming e l'on demand offrano maggiori opportunità per la creatività e l'aumento di prodotti diversi.

Nell'introduzione del suo libro *Open Tv*, Aymar Christian sottolinea come i cambiamenti nel sistema produttivo e di sviluppo facilitati dalle nuove tecnologie, portino a "un aumento di opportunità per le produzioni indipendenti su piccola scala" (2018, 8) perché possono parlare a "un mercato poco servito dall'industria mainstream e con una lista di produttori con una ampia base sociale" (7)

Per me, il problema della tv "di qualità" rimane in tante serie e trend contemporanei. La "qualità" è ancora disponibile solo alla classe media che può permettersi i canali premium o streaming?

Shameless US è vista principalmente da "colletti bianchi", ad esempio, come suggerisce il suo posizionamento su Showtime? L'Audience scarsamente servita citata da Christian ha accesso a nuove rappresentazioni? Quale effetto può avere tutto ciò sulle industrie nazionali con servizi di trasmissione pubblica? In UK, il mio paese, l'effetto sono i tagli alla BBC accanto alla pressione nel dover realizzare produzioni di successo per il pubblico domestico in un mercato internazionale sempre più competitivo.

#TimesUp, Black Lives Matter e le questioni di inclusività stanno diventando sempre più visibili nei dibatti pubblici riguardo la rappresentazione nei media e nell'industria dello spettacolo. La rappresentazione sullo schermo sembra cambiare, come visto in *Happy Valley*, *How to Get Away With Murder*, *Black-ish*, e altre serie, alcune delle quali rappresentate in questo volume.

Quando Viola Davis vinse nel 2015 l'Emmy come "Outstanding Lead Actress in a Drama Series" per il ruolo di Annalise Keating in *How to Get Away With Murder* ha fatto la storia (è stata la prima donna nera a vincere in questa categoria) e il suo discorso di accettazione ha galvanizzato diverse persone spingendole ad affrontare il tema della diversità.

In termini di uguaglianza di genere, la televisione certamente sorpassa il cinema. L'edizione 2016 del completissimo "Annenberg Report on Diversity in US entertainment and media" nota che

[…] *quasi 3/4 dei protagonisti, co-protagonisti o attori principali di un cast corale al cinema sono maschi (73.5%) mentre il 26.5% sono femmine. Questo è in stridente contrasto con le serie tv e digitali. Oltre il 42% dei protagonisti sono ragazze/donne. Le serie in streaming hanno la maggioranza di donne come protagoniste (44.2%), seguite dai canali tradizionali (41.6%9) e dal via cavo (41%).*

Però, c'è un minor cambiamento dietro le quinte, come mostrano le analisi. Le prove evidenziano come il più alto (ma assolutamente non il più eccellente) livello di uguaglianza è costruito e influenzato da chi lavora dietro la macchina da presa. L'MS Factor Toolkit, una risorsa sviluppata dalla "Producer's Guild of America Women's Impact Network and Women and Hollywood" nel 2015 ha una ferma opinione sull'argomento:

Le donne raccontano le storie in maniera diversa, Abbiamo esperienze di vita diverse e queste esperienze formano le nostre storie e sono la lente con la quale vediamo il mondo.

A supporto di ciò, nel 2016/17 il report "Boxed In" sulle donne nella tv statunitense ha trovato che

In programmi con almeno un creatore donna, le protagoniste sono donne nel 51% dei casi raggiungendo la parità con la percentuale di ragazze e donne nella popolazione U.S. In programmi con creatori esclusivamente maschi, le donne raggiungono solo il 38% di personaggi principali. (in grassetto in originale).

Il British Film Institute ha un piano strategico in cinque anni che afferma come

La diversità fa bene alla creatività, supporta lo sviluppo economico, tocca un audience sotto servita ed è indice di un buon senso degli affari… Crediamo che per avere una sana, mondiale, resistente cultura e industria cinematografica c'è bisogno di mostrare, investire e presentare il meglio dei talenti che abbiamo in UK. Questo significa che la diversità deve essere al centro delle nostre decisioni.

Come parte di questo piano strategico, il BFI ha finanziato nel 2018 il "CAMEo" report sulla diversità della forza lavoro nel settore cine-tv in UK. Il report nota che

C’è una forte percezione che le barriere ad una maggiore forza lavoro diversificata siano una opportunità persa per le aziende, per i team creativi e per il pubblico, ma si fa fatica ad articolare precisamente cosa questa diversificazione potrebbe aggiungere e che ora manca. Più sorprendentemente, mancano ancora prove robuste all’interno dell’industria cinematografica stessa. (53)

Chiaramente, la volontà di cercare queste prove sta crescendo. Altri paesi hanno iniziato programmi e cambiamenti per la gestione dei fondi e dei regolamenti al fine di incoraggiare la diversità e l’inclusività nell’assunzione e la citazione di Frances McDormand all’“inclusion riders” agli Oscars è stata su tutte le news nel 2018.

Quale effetto la sempre maggiore attenzione all’inclusività nell’industria dello spettacolo avrà a lungo termine è da vedere.

Ulteriori dibattiti sulle relazioni cause-effetto, ipotesi essenziali (positive e negative), la natura della Tv come produzione collaborativa e il posto delle piccole produzioni indipendenti distribuite attraverso mezzi non tradizionali (internet TV) devono avvenire per capire pienamente la complessità dell’industria creativa che rimane profondamente ineguale in quasi ogni paese nel mondo. Come studiosi di televisione siamo nel posto ideale per partecipare, in qualsiasi forma, a questo dibattito.

Capitolo 1

Bates Motel

di Kelly Andrade

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Bates Motel*

Anno 2013

Stagioni 5 (50 episodi)

Network A&E Network

Creatore Carlton Cuse, Kerry Ehrin, Anthony Cipriano

Cast principale

Vera Farmiga è Norma Louise Bates

Freddie Highmore è Norman Bates

Max Thieriot è Dylan Massett

Olivia Cooke è Emma Decody

Nestor Carbonell è lo Sceriffo Alex Romero

Nicola Pelz è Bradley Martin

Keegan Connor Tracy è Miss Watson

Kenny Johnson è Caleb Calhoun

Rihanna è Marion Crane

Trama

Bates Motel racconta la storia di come dopo la tragica e inaspettata morte di Sam, padre di Norman, sua madre Norma decide di reinventarsi a White Pine Bay in Oregon, dove diventa proprietaria di un fatiscente motel che lei è determinata a rendere di successo.

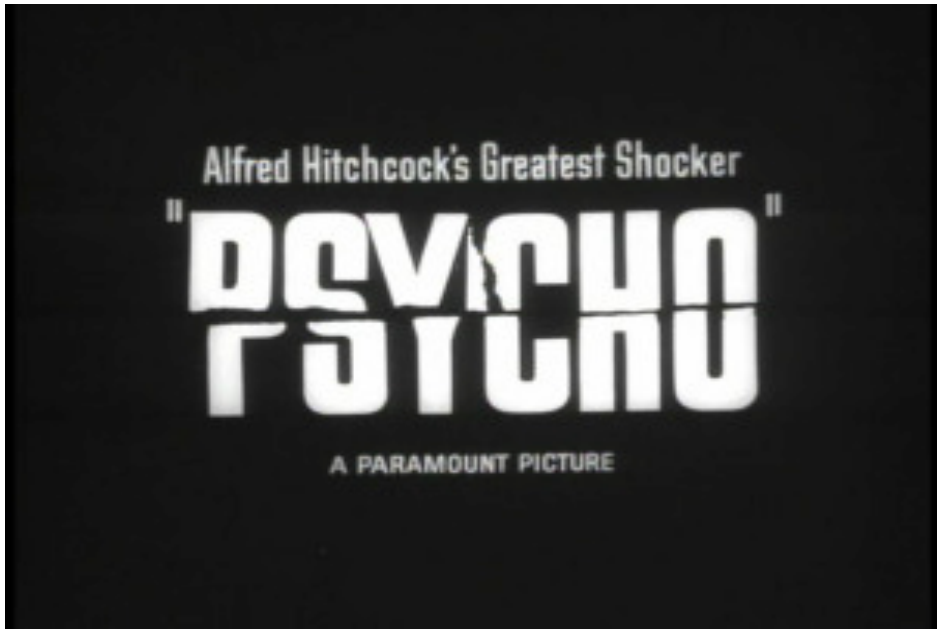
La cittadina, che sembra inizialmente tranquilla, nasconde insieme ai suoi abitanti molti segreti e sarà teatro di varie tragedie che metteranno a dura prova madre e figlio e che daranno vita all'assassino che tutti conosciamo.

All’inizio fu Psycho

Psycho è sicuramente il film più famoso di Alfred Hitchcock, quello dal maggior incasso e che meglio rappresenta il suo lavoro stilistico, nonostante sia stato realizzato molto tardi nella sua carriera (1960). Ha rivoluzionato i generi horror e thriller ed è certamente uno dei capolavori della storia del cinema.

La storia racconta di Marion Crane, giovane segretaria che frustrata dalla situazione che vive col suo amante Sam, spera di convincerlo a sposarla, decidendo un giorno di rubare una grossa somma di denaro appartenente a un

cliente del suo capo. Presa dal panico dopo essersi resa conto di ciò che ha fatto, inizia a guidare senza sosta, finché si ritrova in un motel gestito dal timido Norman Bates che vive in un'enorme casa lì dietro insieme a sua madre Norma che lo tiranneggia. Durante l'iconica scena della doccia, Marion viene uccisa da quella che crediamo essere la gelosa madre di Norman, ma dopo varie investigazioni incentivate dalla sorella di Marion, Lila e da Sam, si scopre che a ucciderla non è stato altri che Norman.



Il giovane a causa del trauma della perdita della madre, ha vissuto per anni con il suo cadavere e ha creato un suo alter ego che gli facesse compagnia e desse sfogo per lui alle sue pulsioni sessuali e omicide. Grazie a una tecnica chiamata "manipolazione dell'audience" il film sposta l'attenzione da un personaggio all'altro, cosi come si sposta la partecipazione emotiva di noi spettatori. Se prima speriamo che Marion, nonostante sia in torto, non venga scoperta, una volta uccisa senza neanche accorgercene speriamo sia Norman a non venire scoperto, in quanto sta solo coprendo la sua vecchia madre. Questi due momenti sono accentuati in due scene particolari: la prima, quando Marion è ferma al semaforo dove incrocia con lo sguardo il suo capo subito dopo aver rubato il denaro, poi quando un poliziotto la fa accostare per controllare il suo bagagliaio. Con Norman invece succede quando, dopo aver "scoperto" il cadavere di Marion, lo nasconde nel bagagliaio della sua auto che poi spinge all'interno di un lago.

La macchina però non va giù immediatamente: è proprio in quel momento che il pubblico scopre di parteggiare per lui. L'investimento emotivo però s'interrompe quando viene rivelato che la signora Bates è morta anni prima, e che a uccidere Marion è stato Norman in persona.

Il successo di *Psycho* ha dato vita in anni più recenti a tre sequel tutti con protagonista Anthony Perkins: *Psycho II* (1983), *Psycho III* (1986) diretto dallo stesso Perkins e *Psycho IV* (1990), che fa anche da prequel in quanto contiene dei flashback sull'infanzia di Norman.

Nel 1987 viene realizzato uno spin-off del film del 1960, *Bates Motel: Il Motel della Paura* che ha come nuovo protagonista Kurt Paul, stuntman di Perkins nei film precedenti, in quanto Perkins rifiutò la parte forse perché il film sarebbe dovuto essere il pilot per una serie televisiva che però non venne mai commissionata.

Nel 1998, il regista Gus-Van Sant decide di girare un remake shot-for-shot del film originale dal nome omonimo, ma con un'ambientazione contemporanea e a colori.
Il film, che tecnicamente era stato concepito più come un esercizio di stile che come remake vero e proprio, doveva riportare in auge il mito di *Psycho*, ma purtroppo si è rilevato un flop. Al pubblico non piacque molto l'idea di ricreare qualcosa d'intoccabile come il capolavoro di Hitchcock.
Ci sono voluti 15 anni dal remake e 53 dal film originale per riproporre al pubblico la storia di Norman Bates e contro ogni previsione, *Bates Motel* c'è riuscito.

"So many people all with opinions and judgements and arrogance and theories"

Norman in "L'ultima cena" (3x07)

Bates Motel non è *Psycho*. Non è un prequel e pur avendone la valenza, tecnicamente non è nemmeno un reboot. Nonostante la storia racconti di come Norma e Norman Bates vivano prima degli eventi di *Psycho* dall'acquisizione del famoso motel, fino all'arrivo di Marion Crane e oltre, possiamo dire che la serie non è altro che un gigantesco "what if" che cerca di dare a modo suo nel corso di cinque stagioni, un senso e una sua spiegazione al fascino di uno dei film più interessanti della storia del cinema. I creatori Cruse ed Ehrin però hanno sempre voluto sottolineare come il loro intento fosse solo prendere spunto dal film, non necessariamente omaggiarlo, né tantomeno ripeterlo.
Ovviamente essendo consapevoli di quanto il pubblico amasse la trasposizione cinematografica, non si sono risparmiati nell'inserire rimandi o strizzate d'occhio all'originale, ma hanno saputo sapientemente deviare la narrazione dal percorso prefissato, soprattutto negli avvenimenti dell'ultima stagione.
La scelta stilistica utilizzata per realizzare questo distacco è stata quella dell'ambientazione contemporanea.
Durante i primi minuti del pilot, infatti, si è convinti di assistere a degli eventi che avvengono nella stessa linea temporale del film: la fotografia, la scenografia, la musica e i costumi rimandano agli anni Cinquanta/Sessanta e vengono usati per creare una connessione visiva e, soprattutto, emotiva che possa aiutare lo spettatore a re-immergersi nelle sensazioni provate durante la visione del film. È soltanto dopo la sigla, l'insegna al neon del motel che si accende, che il brusco cambio di fotografia e l'inquadratura su Norman che ascolta un ipod, ci fanno capire che

la storia si svolge ai giorni nostri.

L'introduzione del fratellastro Dylan come "terzo incomodo" tra Norma e Norman è un altro elemento estraniante per il pubblico perché crea una dinamica diversa nel loro rapporto.
Allo stesso tempo però è l'unico appiglio degli spettatori perché in un certo senso li rappresenta: lui è la bussola morale, il "cavaliere dalla giacca di pelle" (anche il suo abbigliamento ci fa sentire più vicini a lui) che spesso, proprio come lo spettatore, non capisce il rapporto tra la madre e il fratello.
Questo straniamento si basa anche su un concetto che veniva già proposto nel film, il "perturbante" che descrive un qualcosa che già conosciamo e che viene rivisitato in un contesto diverso.
Un altro concetto ripreso dal film è la manipolazione dell'audience, in questo caso sia nei confronti di noi spettatori che dei personaggi, che hanno la convinzione di sapere quello che vedono e di conoscerne tutti i retroscena. In *Psycho* infatti la trama riesce a convincerci di alcune bugie che

vengono date per verità: "Madre" è viva e cattiva e ha ucciso Marion, Norman è figlio devoto e innocente. Lo stesso paradossalmente accade in *Bates Motel*: non abbiamo problemi a dare per scontato che White Pine Bay sia una cittadina tranquilla, che gli sceriffi siano persone oneste e che Norman sia solo un timido adolescente introverso con una madre un pò troppo apprensiva. Dato che lo spettatore crede di essere a conoscenza del futuro, la suspense in *Bates Motel* si sposta da cosa è successo - Norman che diventa un assassino - a come e perché. L'estraniamento definitivo però avviene con la conclusione della quinta stagione, che andando contro ogni aspettativa, sorpassa gli avvenimenti di *Psycho*, dando alla storia una conclusione tutta sua.

Lo sviluppo della storia

La trama verte essenzialmente su tre elementi: i segreti di White Pine Bay, il rapporto tra Norma e Norman, e la trasformazione di quest'ultimo da dolce e timido adolescente a Madre, il serial killer che tutti noi pensiamo di conoscere.
La storia viene raccontata in 5 stagioni da 10 episodi che tematicamente si suddividono in:

Stagione 1 (2013): I segreti di white pine bay e il segreto di Norman

Nella prima stagione scopriamo che la cittadina scelta da Norma nasconde vari segreti tra cui la coltivazione di marijuana che coinvolge molti personaggi influenti della città, inclusi gli sceriffi. Il

primogenito Dylan torna a far parte della famiglia e trova lavoro in una delle aziende di marijuana locali. È a lui che Norma confesserà il motivo per cui si sono trasferiti: il padre di Norman non è morto per un incidente, ma è stato Norman stesso ad ucciderlo durante uno dei suoi episodi di blackout mentre cercava di difenderla da uno dei tipici raptus violenti del marito.
In città Norman entra in contatto con vari personaggi femminili tra cui Bradley la ragazza popolare di cui si innamora, Emma la compagna di scuola affetta da una grave malattia che diventa la sua migliore amica pur avendo una cotta per lui e la professoressa Watson, che gli riconosce essere un ragazzo più maturo della sua età e che cerca di sedurlo. La stagione si conclude con l'omicidio della professoressa da parte di Norman che però non ricorda l'accaduto.

Stagione 2 (2014): Tutti i segreti vengono rivelati
La professoressa viene trovata morta e non ci vuole molto affinché lo sceriffo Romero intuisca che Norman è coinvolto, in quanto dal test del dna si evince che ha passato con lei le sue ultime ore avendo anche un rapporto sessuale. Norma scopre il segreto del figlio e fa di tutto per coprirlo. Intanto in città arriva suo fratello Caleb che si scoprirà poi essere padre di Dylan, frutto delle violenze subite da Norma da parte sua in adolescenza.
Nel frattempo Norman all'improvviso si ricorda di quanto è accaduto con la professoressa.
L'ha uccisa perché "sua madre" (una visione del suo subconscio) gli ha ordinato di farlo per punirla di aver cercato di sedurlo. Per cercare di tranquillizzarsi e diminuire le crisi, grazie al padre di Emma, Norman scopre l'hobby della tassidermia, ma questo non basta e spaventato di essere un pericolo per gli altri, tenta di suicidarsi. Norma però lo ferma in tempo rivelandogli che è affetto da una malattia che gli causa dei blackout di cui lui non ha memoria.
Durante il test del poligrafo che servirà alla polizia a determinare se sia stato davvero lui, la visione di Norma prende possesso riuscendo a farlo scagionare.

Stagione 3 (2015): L'attrazione incestuosa e la nascita di "Madre"
Tra Norma e Norman la dinamica diventa morbosa al punto che il figlio sente di essere attratto dalla madre. Questo lo porta ad avere blackout sempre più frequenti che alla fine lo porteranno ad uccidere di nuovo una giovane donna di passaggio al motel.
Dylan cerca di far capire alla madre che il comportamento di Norman non va bene, ma lei sminuisce l'evidenza e nel frattempo inizia a provare dei sentimenti per lo sceriffo Romero. Quando si rende conto che il figlio sta diventando sempre più pericoloso, va nel panico e decide di allontanarsi per qualche giorno. Norman non regge il distacco e il suo subconscio prende il sopravvento dando vita per la prima volta in carne e ossa a Madre una sua rappresentazione di Norma che s'impossessa di lui. Norman non sarà più se stesso.
Una volta tornata, Dylan informa Norma di quanto sia pericoloso il fratello e le suggerisce di prendere la situazione in mano, ma Norma è titubante.

Intanto Norman è ancora deluso dall'abbandono della madre e quindi decide di scappare con Bradley, ma poco dopo la uccide in uno dei suoi raptus.
Ormai nella sua mente Madre non è più una visione, ma bensì la vera Norma ed è convinto che sia stata proprio lei ad uccidere Bradley. Per Norman sua madre è diventata pericolosa.

Stagione 4 (2016): Norman vs Madre
Sconvolto dalla morte di Bradley, Norman si allontana dalla città e vaga per diversi giorni.
Quando viene trovato in stato confusionale da un passante, viene portato in un ospedale psichiatrico. Norma accorre disperata, soprattutto perché ha paura che il figlio nello stato mentale in cui si trova, possa rivelare i suoi omicidi. Arrivata alla clinica, la dottoressa che ha in cura Norman le fa varie domande da cui si evince che il figlio non è mai stato seguito da uno psicologo e le suggerisce di farlo al più presto se vuole che il ragazzo migliori.
Norma gli comunica la sua decisione, e lui le fa promettere di non farlo mai internare.
Lei però è consapevole che poche visite dallo psicologo non possono bastare, ma essendo sprovvista di assicurazione medica non può fare molto altro, finché non le viene in mente di chiedere un favore allo sceriffo Romero ormai suo amico.
Gli propone di sposarsi così che lei possa usufruire della sua assicurazione per poter internare Norman che ormai è peggiorato al punto da uccidere la madre di Emma, tornata in città per riconciliarsi con la figlia, ma sempre più convinto che l'assassina sia Norma.
I due si scontrano e Norman sta per uccidere la madre, ma Romero interviene a salvarla ed essendo a questo punto innamorato di lei, accetta la proposta di matrimonio.
Norman viene internato e in sua assenza, quello che doveva essere solo un matrimonio di convenienza, per Norma diventa invece un amore passionale.
In clinica, Norman continua a provare risentimento verso la madre, si sente abbandonato ma anche in pericolo perché la ritiene una persona instabile e aggressiva.
Riesce quindi a convincere il suo terapista che sia lei quella pericolosa e si fa dimettere.
Una volta arrivato a casa e aver scoperto del matrimonio tra Norma e Romero, Norman ormai completamente deluso e geloso sa cosa deve fare: farla pagare allo sceriffo e costringere Madre a stare con lui per sempre soffocandosi con lei con del gas.
Norman però sopravvive e Romero promette di vendicare la morte di Norma a tutti i costi.

Stagione 5 (2017): L'inizio della fine. Psycho
Nell'ultima stagione si fa un salto temporale in cui Norma è morta da due anni.
Norman ormai unico manager del motel, esternamente sembra aver superato la cosa, ma nella privacy della sua casa è ancora sconvolto, al punto da dissotterrare il cadavere della madre e

creare una realtà in cui fa finta di essere morta per evitare un Romero ormai ossessionato da lei.
A calmarlo un pò ci pensa una sua nuova amica, una ragazza di nome Madeline sposata con un uomo chiamato Sam Loomis. Ma un giorno al motel arriva una giovane di nome Marion…

Quinta stagione: l'inevitabile confronto

Per i creatori della serie, l'ultima stagione era il motivo per cui avevano creduto fin da subito nel progetto e questo era qualcosa che doveva essere ben chiaro a tutti.
Questa è la stagione che più si lega al film, non tanto perché la trama inevitabilmente va a convergere con la sua storia, ma perché concettualmente e tematicamente si rifà a due temi portanti di *Psycho* già discussi precedentemente: la suspence e la manipolazione della verità.
Entrambe le cose sono state sapientemente usate dai produttori fin dai primi comunicati ufficiali riguardo la pre-produzione della stagione e anche a fini promozionali. Sia i fan che i critici erano tutti in attesa di sapere chi avrebbe interpretato il ruolo di Marion Crane e come si sarebbe conclusa la serie.
Sarebbe coincisa con il finale del film o sarebbero andati oltre?
Il primo shock è arrivato nel 2016, un anno prima che la stagione andasse in onda quando venne comunicato che la cantante pop Rihanna avrebbe interpretato Marion.
Sul momento ci furono vari dibattiti e nessuno sembrava essere convinto di questa scelta che ai più risultava piuttosto strana, considerati i tratti somatici della cantante non proprio conformi al personaggio. E la genialità degli autori parte proprio da qui e si ricollega al concetto di perturbante spiegato prima: vedere un volto noto in una veste insolita - Rihanna che fa il passaggio improvviso da cantante ad attrice - cosi come un personaggio familiare rappresentato in modo insolito - Marion da bionda donna caucasica ad afroamericana -.
Non a caso, quando l'episodio 5x01 è andato in onda il 20 Febbraio 2017, 1.34 milioni di persone si sono sintonizzate per vedere se Marion sarebbe comparsa, ma ovviamente la suspence insegna che una rivelazione non viene mai data in modo gratuito; bisogna attenderla. Se in *Psycho* Marion ci viene introdotta per 1/3 del film

e poi facilmente “messa da parte”, nella serie invece bisogna aspettare la metà della stagione.
Le vengono però dedicati ben due episodi che ricreano interamente la trama del film: il 5x05 “I sogni muoiono per primi” e il successivo 5x06 “Marion” in cui avviene la scena della doccia. Dopodiché, ancora una volta del personaggio non si sa più niente e la trama va a concludersi dimenticandosi di *Psycho*.

Psycho: un film in due episodi

Abbiamo già detto che il perturbante è stato usato soprattutto nella rivelazione di Rihanna come interprete di Marion Crane. La notizia era stata accolta con molti dubbi, quindi quando si è trattato di introdurre il personaggio nella trama, si è dovuto dare al pubblico qualcosa di familiare che potesse sostenere una scelta tanto audace.
Ed ecco quindi che Marion e Sam ci vengono presentati come nel film: Marion giovane segretaria che porta avanti una relazione con Sam e con il quale si incontra solo in squallidi motel nella pausa pranzo per sfuggire a un capo che non solo la bullizza, ma la usa anche come oggetto sessuale per convincere i suoi clienti migliori a chiudere contratti.
A differenza di quello che succede in *Psycho*, dove Sam era già divorziato, qui scopriamo anche i retroscena della vita privata di Sam: le menzogne con cui continua a plagiare sua moglie Madeline, i ricatti psicologici con cui cerca di frenare Marion e soprattutto la sua mancanza di empatia verso entrambe. Il resto avviene come sappiamo: la sottrazione del denaro, la fuga, l’arrivo al motel e l’incontro con Norman, la cena nel salone. Ma ancora una volta gli autori giocano ai telespettatori un tiro mancino: Marion entra nella doccia, Norman la spia, ma qualcosa non quadra. Non è una cosa evidente, ma si avverte lo stesso e quando dopo pochi secondi Marion esce dalla doccia dicendo “Screw this shit!” l’estraniamento è totale.
La frase ovviamente non è lì per caso: non solo serve a sottolineare la contemporaneità degli avvenimenti, ma è anche un modo per gli autori di parlare tramite il personaggio e far sapere agli spettatori che le cose non andranno come pensano.
Dopo aver scoperto da Norman che Sam è sposato, Marion prova a confrontarlo, ma lui vigliaccamente rimane in casa, non ha il coraggio di lasciare tutto e seguirla e così dopo avergli

spaccato la macchina, Marion sparisce per sempre, insieme ai soldi.
Quando Sam torna al Motel ad aspettarla convinto che sia solo andata a farsi un giro per calmarsi, nell'attesa decide di farsi una doccia, ed è in questo momento che la suspence viene ripagata. Le inquadrature, anche a un occhio non necessariamente attento sono familiari; gli sceneggiatori infatti hanno voluto lasciare l'omaggio più bello per ultimo. La famosa scena della doccia tale e quale a come ce la ricordiamo. Ogni inquadratura è stata curata nel minimo dettaglio per ricreare fedelmente l'originale. E quando Sam trova la sua morte per mano di Norman/Madre l'attesa viene finalmente ripagata.
Il motivo di questa scelta è molto semplice: distaccarsi una volta per tutte dal soggetto originale riproponendo il racconto in una chiave prepotentemente moderna e allo stesso tempo criticare in modo non troppo velato la società contemporanea americana.
Nella società di *Psycho* la donna era un individuo considerato "inferiore, vulnerabile e suscettibile" mentre nella società americana attuale, se si prendono in considerazione alcuni avvenimenti degli ultimi anni, le donne anche se non considerate più deboli, costituiscono una categoria da proteggere. In *Psycho* Marion veniva "punita" per il suo errore sia in quanto donna adultera che in quanto ladra. In *Bates Motel*, Marion è una donna indipendente e appartenente a una minoranza e questo è sufficiente per premiarla e risparmiarle la vita, nonostante il suo errore che viene giustificato come ribellione alle figure di potere che la opprimono.

Chi viene punito invece è Norma, che non a caso, ha sempre incarnato il tipo di donna fragile riproposto in *Psycho*, e Sam che in quanto uomo, anche alla luce di avvenimenti contemporanei come il movimento #MeToo, viene punito per la sua promiscuità.

"Perché i pazzi continuano a gravitarmi intorno?"

Norma in "Sott'acqua" 1x09

Vera Farmiga ha ridato vita al cadavere più famoso del cinema e l'ha abilmente trasformato in uno dei personaggi più affascinanti della televisione moderna. [1]

Basta questa frase per farci capire che il fulcro e la colonna portante della serie, a differenza del film o forse analizzandolo meglio esattamente come il film, non è Norman Bates, ma sua madre Norma che è interpretata da una fantastica Vera Farmiga, non a caso nominata agli Emmy 2013 come miglior attrice protagonista.

Possiamo dire senza alcun dubbio che Norma è uno dei motivi per cui *Bates Motel* ha attirato gli amanti del film. In *Psycho* il suo essere un personaggio "off-screen" l'ha resa un mistero per quasi 60 anni perché, in fondo, possiamo realmente fidarci delle poche parole di un serial killer?

Un assaggio della sua personalità l'abbiamo avuta nell'epilogo del film, ma ora finalmente abbiamo avuto la possibilità di conoscerla e scoprire che forse, la descrizione che Norman ci ha dato di sua madre non è esattamente quella più vicina alla realtà.

La prima cosa che ci colpisce di Norma è il suo essere un personaggio "multistrato" in quanto solamente nel pilot scopriamo tante sfaccettature del suo carattere.

Grazie alle poche informazioni apprese in *Psycho*, ci si aspettava di trovare una donna severa e autoritaria che trattiene suo figlio dallo scoprire il mondo con ansie e paranoie. Invece, questo suo lato suo viene fuori più avanti nella serie e se vogliamo, viene anche più di una volta giustificato dalle circostanze.

Norma all'inizio è una donna fragile, che si ritrova sola all'improvviso, finalmente libera da un marito padrone e con un figlio adolescente timido e suscettibile. Ma nonostante questo, decide con determinazione di dare un'impronta positiva alla loro vita cambiando città e acquistando un motel che, nella sua testa, vede come l'occasione a lungo cercata di riscattare la sua vita e dare un futuro felice a Norman che finalmente potrà crescere in un ambiente sereno e tranquillo. Purtroppo però, White Pine Bay si rivela essere un luogo tutt'altro che pacifico.

Quando il vecchio proprietario del motel viene a minacciarla, finendo poi col violentarla in modo brutale, la sua frustrazione si manifesta di prepotenza e fa uscire il lato suo più crudo.

Norman questa volta non è lì a difenderla come con il marito Sam e quindi è costretta a subire la violenza finché, quando ormai è troppo tardi Norman non arriva a liberarla ed è allora che la rabbia s'impossessa di lei - di fatti uccide l'uomo - e Norman per la prima volta vede sua madre nelle vesti di assassina.

Solo molto più avanti scopriamo perché Norma ha reagito così: negli anni dell'adolescenza suo fratello Caleb la violentava ripetutamente, e da uno dei loro incontri proibiti nasce il primogenito Dylan. Questo periodo prima della nascita di Norman, ha creato in lei molta rabbia e da allora divide la sua vita in un prima e dopo Norman.

Nel corso della quarta stagione, quando Norman viene mandato in terapia, lo psicologo parla con Norma e capisce subito che i problemi del ragazzo derivano in parte dal senso di responsabilità che inconsciamente Norma ha instillato in lui, per non esserci stato in quel periodo per lei molto difficile. Norman dal canto suo, non fa altro che cercare di colmare questo vuoto e farsi perdonare per non esserci stato mette spesso in pausa la sua vita, ma la sua

psiche entra in tilt perché si rende conto che non potrà mai realmente riuscirci.
Il rapporto tra Norma e Norman quindi si basa su un accusa e un senso di colpa condiviso e intercambiabile. Così come Norman non riesce ad accettare che ci sia stata una parte della vita di Norma in cui lui non è stato presente e che non può cambiare, Norma invece si sente in colpa per non poter evitare i blackout del figlio, nonostante quasi lo soffochi col suo amore.
Fondamentalmente Norma è una donna risoluta tanto quanto spaventata: White Pine Bay la fa vivere in uno stato perenne di paranoia perché le brutte situazioni sembrano non finire mai.
Vorrebbe tenere il figlio al sicuro, continuando a rassicurarlo che tutto andrà bene, ma nei momenti di solitudine si lascia andare ad attacchi di rabbia e frustrazione.
Non sono pochi gli episodi nel corso delle stagioni in cui il pubblico assiste alle sue bizzarre scenate isteriche di urla, imprecazioni, schiaffi, calci e lanci di oggetti che la fanno quasi sembrare una caricatura.
Il suo tipico urlo “Normaaaan!” è diventato iconico.
Questo, soprattutto all’inizio, sembra sostenere la teoria che sia effettivamente un pò instabile, ma con l’andare del tempo il pubblico gradualmente si rende conto che le sue preoccupazioni sono fondate; empatizza con lei e impara a capire il suo modo di pensare, ben sapendo che purtroppo verrà inevitabilmente distorto da Norman nella creazione di Madre.

Questa distorsione però avviene anche in base ad alcuni atteggiamenti di Norma che inconsciamente Norman fa suoi e identifica come sbagliati.
Norma non comanda mai in modo chiaro, i suoi giudizi, soprattutto quelli negativi, sono sempre sottintesi o leggermente accennati. Lei insinua, persuade e convince senza mai imporre.
Pur sembrando una donna allo sbando incline a isterismi infondati, in realtà quando serve sa ben gestire la sua autorità e questo lo si vede anche nelle relazioni che ha con il sesso maschile al di fuori di Norman, come lo sceriffo Romero.
Il solo fatto che sia in grado di confrontarsi con altri uomini e di avere delle relazioni sessuali con loro, ci fa capire che Norma non ha dei preconcetti sul sesso, semplicemente per lei è un mezzo di scambio con cui può ottenere e mantenere il controllo.

Il motivo per cui è così riluttante nel volere Norman in compagnia di donne quindi, non è per pudore, ma semplicemente per la visione di come se stessa vive l'attrazione fisica e la sessualità: un mezzo per manipolare gli uomini, cosa che non troppo inconsciamente, fa anche con lui. Dylan è l'unico che riesce a tenere testa a Norma e infatti viene percepito da madre e figlio come una minaccia al loro rapporto idilliaco perché non riesce a capirlo e perché spesso lo critica, facendo notare quanto sia poco salutare per entrambi.

Il miglior amico di un ragazzo è sua madre

La relazione tra Norma e Norman spesso ambigua e al limite dell'incestuoso, è il fulcro della serie e nel corso delle stagioni si evolve in modo irreparabile.

Durante la prima stagione, madre e figlio vivono nella loro bolla idilliaca di affetto reciproco che non può essere intaccata e non ha spazio per nessun altro.

Una volta arrivati a White Pine Bay, Norman viene esposto alla compagnia di altre donne (Bradley, Emma, la professoressa Watson) e Norma deve affrontare il figliol prodigo Dylan.

Il suo arrivo ha un significato profondo: essendo andato via di casa da adolescente è cresciuto lontano dall'ala protettiva di Norma e incarna quindi quello che Norman potrebbe essere. Ovviamente madre e figlio non apprezzano le sue vedute e lo vedono come una minaccia, ma nonostante questo, a modo suo lui li ama entrambi anche se non li capisce.

La sua presenza interrompe l'idillio e questo crea dei conflitti tra i due che sono dettati soprattutto dalla gelosia e dalla paura che il loro rapporto cambi ulteriormente.

Nella seconda e terza stagione, Norma si fa più apprensiva a causa dei blackout di Norman e senza rendersene conto, lo soffoca di attenzioni al punto di impedirgli di fare le proprie esperienze. Nella quarta stagione il loro rapporto raggiunge un punto critico: Norman è convinto che la madre sia pericolosa, lei invece inizia ad avere genuinamente paura di lui tanto da scappare di casa, anche se per pochi giorni. Quando poi decide di rinchiudere Norman in clinica, lui comincia a odiarla e quando infine scopre che si è sposata in sua assenza, perde del tutto la fiducia nei suoi confronti e piuttosto che doverla dividere con lo sceriffo Romero, si convince che l'unico modo di averla per sé è ucciderla.

Se il rapporto tra i due personaggi funziona così tanto è anche grazie all'alchimia che fin da subito si è sviluppata tra i due attori. Vera Farmiga e Freddie Highmore sono riusciti a creare una dinamica affettiva così tangibile allo spettatore, che quando alla fine della quarta stagione Norma viene uccisa, i creatori della serie non hanno potuto fare altro che trovare un modo per mantenere visivamente lo scambio tra i due attori, anche se stando alla trama è Norman a fare le veci di entrambi. Si è deciso quindi che invece di avere Norman vestito da donna a ogni occasione, nella maggior parte delle rappresentazioni di Madre, fosse sempre Vera a interpretare il personaggio. Questo espediente non fa altro che sottolineare allo spettatore quanto la realtà di Norman sia distorta. Un esempio lo l'abbiamo nell'introduzione del primo episodio della quinta stagione.

Lo show però aveva bisogno di una figura simile a Norma anche nei momenti in cui Norman è mentalmente presente nel mondo reale: ecco che quindi nell'ultima stagione viene aggiunto il personaggio di Madeline Loomis che tramite la sua apparenza fisica, il suo abbigliamento e modi di fare la ricordano molto, motivo per cui Norman s'invaghirà di lei.

Madeline poi sarà protagonista anche della storyline tra Sam e Marion e il suo coinvolgimento è in parte la causa che porterà Norman a cambiare le sorti dei due amanti.

"Tutti sembrano migliori nei vecchi film. Anche i cattivi. Più felici, forse"

Norman in "Cosa non va in Norman?" 1x03

Quando Freddie Highmore, classe 1992, apparve nelle locandine promozionali di *Bates Motel*, per il pubblico non era altro che il bambino prodigio di *Neverland* e *La Fabbrica di Cioccolato*. Nonostante la sua brillante carriera in così giovane età, non era molto conosciuto al pubblico televisivo e le perplessità per la scelta di fargli interpretare Norman Bates non erano poche. Ma in cinque anni, Freddie ha saputo trasformare la sua carriera dando vita a un personaggio di cui Anthony Perkins (venuto a mancare proprio nel 1992), sarebbe andato sicuramente fiero. Le sue abilità recitative sono cresciute con lui portandolo addirittura a sceneggiare ben due episodi della serie (4x08 e 5x07) e a dirigerne uno (5x8).

È stato anche nominato più volte per diversi premi, ma nonostante sia molto acclamato dalla critica, purtroppo non ha ricevuto nessun riconoscimento di spicco per il suo ruolo. Questo però non ha influenzato la rappresentazione del personaggio che col passare delle stagioni, ha iniziato ad assomigliare sempre di più al Norman di *Psycho*.

Highmore ha raccontato di aver fatto un enorme lavoro di ricerca, soprattutto per quanto riguardava l'espressività e la gestualità di Perkins con l'intento però non di ricrearle uguali, ma di dare al pubblico una sensazione di continuità soprattutto nell'aspetto

fisico (il taglio di capelli per esempio o lo stile nell'abbigliamento) e nell'impostazione della voce.
L'attore si è sempre dichiarato grande fan di Perkins e nell'episodio 5x04 "Nascosto" e 5x05 "Marion", finalmente ha avuto la sua occasione di omaggiare sia lui che il film ricreando questa volta quasi alla lettera, alcune scene come l'incontro e la conversazione con Marion.
Con la scelta degli sceneggiatori di rendere visivo lo scambio tra Norman e Norma grazie a dei tagli a metà discorso tra i due attori, Freddie ha dovuto quindi imparare le gestualità ed espressioni anche di Vera Farmiga, per poter rendere più evidente la trasformazione di Norman in Madre.
L'attore si è dimostrato davvero bravo nel cogliere la differenza tra l'uno e l'altra in maniera molto sottile, ma facilmente individuabile, soprattutto quando enfatizza alcune delle caratteristiche del personaggio, che in realtà sono una distorsione di come Norman ha sempre visto sua madre: civettuola, un pò acida e decisamente volubile.
Vedere sullo schermo questa dinamica tra i due attori, ci rende più partecipi della pazzia di Norman e ci aiuta a capire quindi, quanto sia radicata e profonda la sua instabilità.

Chi è il vero Psycho?

Bates Motel ha praticamente creato dal nulla Madre, ma ha portato alla luce anche tanti aspetti di Norman Bates. Nel film infatti siamo partecipi solo di come Norman si comporti al di fuori

delle mura domestiche. Con la serie veniamo a conoscenza della sua vita privata. L'introspezione del personaggio e il suo declino psicologico quindi, non potevano che essere raccontati minuziosamente per rendere la storia interessante.
Nella serie, in realtà, una motivazione precisa su cosa porti Norman a "implodere" emotivamente, non viene mai data: non c'è un "inizio" a cui si possa attribuire la causa, ma gli autori hanno sempre voluto insistere sull'idea che qualsiasi cosa fosse, non si può sminuire a una confusione di identità sessuale.
Infatti, gli episodi in cui Norman è effettivamente vestito da donna non sono molti e questo sottolinea che la contemporaneità del contesto della trama doveva venire applicata anche nella costruzione dei personaggi.
Farlo vestire da donna, non sarebbe stato sufficiente a un pubblico moderno per rimanere turbati dalle sue azioni come poteva essere per il pubblico degli anni Sessanta di *Psycho*.

Le motivazioni che lo portano a uccidere dovevano essere più radicate nella sua psiche e la storia che viene raccontata in *Bates Motel* è quella di un Norman che non sa della sua condizione: non si ricorda di ciò che avviene durante i suoi blackout e vede Madre come un'entità a se stante in qualsiasi momento e non solo durante le sue crisi.

In *Psycho*, Madre prende il sopravvento solo alla fine durante il monologo finale, questo quindi implica che Norman fino a quel punto pur non volendo, è sempre stato cosciente della sua realtà. Nello show invece Norman non è quasi mai al 100% se stesso.

La scelta di lasciare in vita Marion avviene in un momento in cui lui è consapevole della sua condizione psicologica, infatti invece di dire "Madre cosa hai fatto?" dice "cosa ho fatto?".

Per gli sceneggiatori non aveva senso ricreare lo stesso scenario perché il personaggio aveva già sviluppato la sua introspezione.

Il motivo per cui uccide Sam invece, oltre ad essere una punizione vera e propria, psicologicamente gli serve per chiudere un cerchio con la morte di suo padre, che non a caso ha lo stesso nome, e che lui vede come metafora della causa dei suoi problemi mentali.

Se in *Psycho* Norman viene giudicato "instabile" perché vede sua madre e interagisce con lei pur sapendo che non c'è, nella serie invece la presenza di Madre è l'unica cosa che psicologicamente gli può permettere di condurre una vita normale al di là delle sue crisi omicide. Nella quinta stagione, Norman è convinto che Norma sia viva e quasi deve far finta di essere triste di averla persa. Nella sua mente c'è un dibattito continuo con lei, che lui vive sotto forma di realtà alternativa, che si protrae per tutti e 10 gli episodi e che nell'ultima puntata si conclude con l'abbandono di Madre.

È in quel momento che Norman diventa davvero lucido e tutte le informazioni che quella parte di lui tratteneva (la morte di Norma, gli omicidi, la sua solitudine), lo colpiscono tutti insieme.

Il cuore vince sulla mente, Norman è libero, ma ormai non ha più un supporto emotivo che possa farlo continuare a fingere e soprattutto a vivere.

Conclusioni

A questo punto possiamo confermare che la serie ha cercato in tutti i modi di distanziarsi dal film e di creare qualcosa di unico che potesse sostenersi anche senza il confronto con un capolavoro così importante. Effettivamente ci si può approcciare alla serie pur non avendo mai sentito parlare di *Psycho*. La storia è autoconclusiva e il cogliere o meno riferimenti al film, non toglie nulla all'esperienza visiva dello spettatore, può solo aumentare l'interesse di coloro che ne sono già a conoscenza.

Come spiegava Hitchcock, se in una scena delle persone parlano e il pubblico non sa che c'è una bomba che sta per esplodere, ciò non toglie che la bomba esploderà lo stesso, ma lo spettatore non solo avrà uno shock che dura pochi secondi, ma sarà anche inconsapevolmente privato della tensione che si crea nel capire se i due si accorgeranno di essere in pericolo.

La domanda quindi sorge spontanea: perché gli sceneggiatori hanno deciso lo stesso di accostare cosi tanto il progetto all'originale tramite rimandi, allusioni e addirittura il suo titolo?

La risposta è molto semplice quanto cinica.

Non solo è dovuto al fatto di voler riavvicinare fan già esistenti, come ogni reboot si impone di fare, ma anche perché ai fini del marketing e probabilmente anche del finanziamento del progetto, sarebbe stato molto più difficile se la serie si fosse chiamata *White Pine Bay*.

Uno spettatore medio, probabilmente non si sarebbe mai interessato alla storia e di conseguenza gli eventi raccontati avrebbero inevitabilmente perso di significato.

Rimane però comunque vero che in parte, gli autori si aspettano che lo spettatore conosca quantomeno le premesse del film e che proprio per questo possa apprezzare lo sforzo di aver creato un mondo molto più complesso, che quindi meritava un finale diverso, ma non per questo emotivamente meno coinvolgente.

Note

[1] Roth Cornet, *Bates Motel: Season 1 Review*, "IGN", 24/05/2013

Bibliografia

Jeff Shannon, *Bates Motel Movie Review & Film Summary*, "Rogerebert.com", 13/03/2013

Roth Cornet, R. (2013). *Bates Motel: Season 1 Review*, "IGN", 24/05/2013

Bennett O'Brian, *Bates Motel: Who's Afraid of Norman Bates?*, "Pretty Clever Films", 20/05/2013

Libby Hill, *In Defense of Norma Bates or How Bates Motel Radically Reinvents Psycho*, "Rogerebert.com", 07/05/2014

Max Lin, From "Psycho" to "Bates Motel": The Evolution of an Iconic Murderer, "The Artifice", 14/05/2014

Jeff Saporito, *Why did the show creators set "Bates Motel" in the modern day*, "ScreenPrism", 21/09/2015

Allison Keene, 'Bates Motel' Season 5 Review: Mother Will Be So Proud, "Collider", 14/02/2017

Ben Travers, *'Bates Motel' Review: Season 5 Does Right By Alfred Hitchcock By Ditching His Original Ending*, "IndieWire", 20/02/2017
Alex McLevy, *With a moving series finale, Bates Motel chooses the heart over the head*, "AV TV Club", 24/04/2014
Ileane Rudolph, *'Bates Motel' Producers Explain Why Marion Crane Survived in Shocking Twist*, "TV Insider", 27/03/2017
A Different Kind of "Psycho"?, "Checkedinbatesmotel.com", 2018
Freddie Highmore, *Freddie Highmore on Becoming 'Psychò for 'Bates Motel'*, "TV Insider", 03/04/2017

Biografia dell'autrice Kelly Andrade

Kelly Andrade si è laureata al Dams di Roma Tre con una tesi su "L'evoluzione della sigla dei telefilm dal 2000 ad oggi".

In una serie le cose che maggiormente la colpiscono di più sono le sigle e i series finale.

Capitolo 2

Black-*ish*

di Giada Da Ros

`black·ish

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Black-ish*

Anno 2014

Stagioni 4 (92 episodi) rinnovata

Network ABC

Creatore Kenya Barris

Cast principale

Anthony Anderson è Andre “Dre” Johnson

Tracee Ellis Ross è Rainbow “Bow” Johnson

Marcus Scribner è Andre Johnson Jr, “Junior”

Yara Shahidi è Zoey Johnson

Marsai Martin è Diane Johnson

Miles Brown è Jack Johnson

Laurence Fishburne è Earl “Pops” Johnson

Jenifer Lewis è Ruby

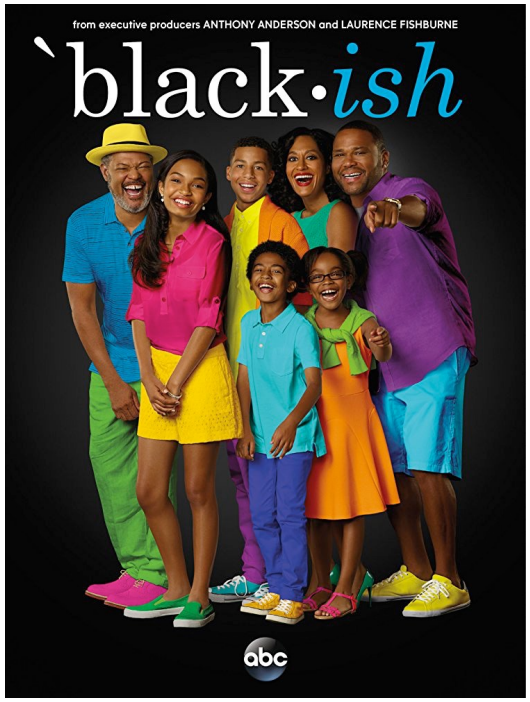
Peter Mackenzie è Mr Stevens

Jeff Meacham è Josh

Deon Cole è Charlie Telphy

Trama

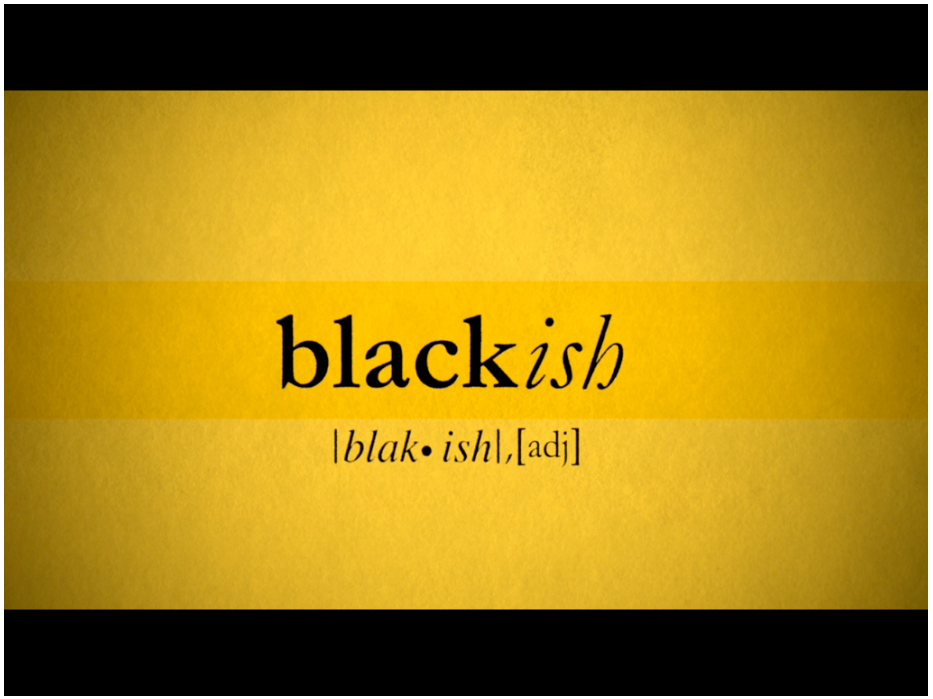
Andre “Dre” Johnson è un dirigente di una agenzia pubblicitaria che ha ormai raggiunto un certo successo professionale e agiatezza economica. È sposato con Rainbow “Bow”, che lavora come anestesiologa. Hanno quattro figli. Zoey, la più grande, ha quindici anni, è intelligente, popolare, alla moda e molto attiva sui social network. È la prima a lasciare il nido quando è ora di andare all’università. Andre Jr, che chiamano semplicemente Junior, un anno più giovane della sorella, è un nerd che tutti prendono in giro, ma che è pieno di entusiasmi. In ordine d’età seguono i gemelli Diane e Jack, di otto anni: lei è tremendissima e sa di essere più sveglia del fratello che è un piccolo tenerone. Gli anni passano e alla famiglia si aggiungono anche un nuovo fratellino, Devante, e un cane. Presenze constanti nella loro vita sono anche il burbero nonno Earl, che chiamano Pops, che coglie spesso l’opportunità di offrire il suo punto di vista vecchia-scuola su come si dovrebbe crescere la famiglia, e nonna Ruby, divorziata da Pops,



donna religiosa ai limiti della superstizione che non risparmia le sue frecciatine acide alla nuora che non vede mai alla sua altezza. I Johnson sono afro-americani – Rainbow, cresciuta da genitori hippie è bi-razziale, figlia di un bianco e una nera – e sono fieri della propria identità e della cultura che vi si accompagna che Dre tiene molto a trasmettere ai figli, ricordando anche le lezioni che il passato offre. Sul posto di lavoro collabora quotidianamente con una squadra che comprende il suo migliore amico, l'eccentrico Charlie, pure nero, ma che per il resto è composta prevalentemente da bianchi, come il suo capo, Mr. Stevens, un repubblicano che assume nell'azienda anche il figlio, e Josh. Con loro ha modo di confrontarsi sugli accadimenti della sua vita quotidiana. Presenze ricorrenti nella vita della famiglia Johnson sono anche il fratello e la sorella di Bow, Johan (Daveed Diggs) e Santamonica (Rashida Jones), nonché la vicina di casa Janine (Nicole Sulivan), totalmente priva di consapevolezza rispetto alle questioni razziali.

Un approccio emico

Ideata da Kenya Barris, e inedita in Italia, questa situation comedy girata in single-camera, presenta con il titolo la sua dichiarazione di intenti e molto del valore e del senso della propria narrazione. "Black-ish" in inglese significa "nerastro"; la *title card* del programma ci indica, come se si trattasse di un lemma sul dizionario, la pronuncia della parola seguita dall'indicazione, fra parentesi quadre, che si tratta di un aggettivo. Guardando la serie, scopriamo che le pareti degli uffici dove lavora il



protagonista sono decorate con vocaboli vari, illustrati alla stessa maniera. Qui, nella grafica del titolo, la parte "black" è in grassetto, con un colore perciò bello carico, la parte "ish" adotta invece una grafia in corsivo: **black**-*ish*. Siamo di fronte a un termine di cui le puntate vogliono perciò spiegarci il significato: che cosa significa essere "black", neri, e con quell'aspetto bene in evidenza, ma allo stesso tempo un po' "ish", "…astri", nerastri appunto. Entrambe le parti del termine sono significative. Nella prima parte si riconosce che la questione razziale non è incidentale. Questo non è *I Robinson*, dove si parla di una famiglia che capita sia nera, ma potrebbe essere bianca, qui il fatto di essere neri non è un dettaglio di sfondo, ma è una

questione fondante di identità, e il programma intende parlarne apertamente, discutendo e sezionando stereotipi razzisti e bigottismo. Si ride anche di questi stereotipi, lì dove magari nascondono un fondo di verità, cercando di scoprirne le ragioni. Sembra condivisa, in questo momento storico, l'idea che viviamo in una società post-razziale, ma *Black-ish* percepisce un grosso pericolo nell'atteggiamento di fingere di non vedere le differenze razziali come modo per superare il razzismo, perché in realtà quello che si fa è sostituire l'essere *politically correct* a quella autentica comprensione che sarebbe necessaria. Nella seconda parte del termine del titolo, che qualcuno inizialmente ha visto con sfavore perché lo ha interpretato come un modo di prendere le distanze dall'essere neri, o come un sottintendere che ci siano persone meno nere di altre, si vuole far emergere piuttosto l'idea di come un ambiente privilegiato, anche perché economicamente benestante, possa diventare un filtro che rischia di far dimenticare le proprie radici culturali. Dice Barris:

I miei figli stavano crescendo in un ambiente bianco in modo predominante; li chiamavo mosche nel latticello. Erano neri ma un pochino "meno" della versione dei bambini neri che ricordo. Allo stesso tempo i loro amici – molti dei quali erano bianchi – erano un pochino più neri… Ho realizzato che la cultura giovanile era diventata una versione omogeneizzata di questa unità amalgamata, e io ero un po' un dinosauro (Khaleeli).

E questa è l'ansia di Dre che si interroga di continuo sul significato dell'essere neri e sul senso di mantenere la propria identità culturale anche di fronte alla pressione sociale, e su come bilanciare il desiderio di appartenere alla più ampia comunità umana senza tradire le proprie radici che si ritengono significative. In questo si mostra anche un Dre che è anche eccessivamente zelante magari, e si ride della tendenza a vedere sentimento anti-nero ovunque. Lui si interroga sul senso storico dei propri comportamenti, sia proprio nel senso della storia che si legge sui libri, con vignette disegnate che ci fanno letteralmente scuola sul perché e per come si sono create determinate situazioni, sia nel confronto generazionale fra nonno, padre e nipoti e di come il tempo modifichi anche certe specificità culturali. In "The Name Game" (3x14) i Johnson vengono a sapere

finalmente il sesso del bambino che Bow porta in grembo. Secondo i loro accordi, se si tratterà di una femmina sarà la madre a scegliere il nome, se si tratterà di un maschio toccherà al padre. Quando si scopre che sarà maschio, Dre annuncia orgoglioso che il nome del bimbo sarà Devante. Forse per la prima volta, suocera e nuora si trovano d'accordo: è un nome "troppo nero", troppo da ghetto. Entrambe non vogliono che il piccolo venga già inquadrato prima ancora di potersi far conoscere. Anche al lavoro la reazione non è positiva. Dre soffre del fatto che qualcuno debba rinunciare alla propria identità nera perché il mondo vede in automatico quello che è nero come cattivo. Fa presente che un simile atteggiamento ricordi *Radici*, come rinunciare al proprio nome si sia accompagnato alla schiavizzazione, e come recuperare chi si è passi anche attraverso i nomi: "Voglio un forte nome nero. Abbiamo dato ai nostri figli nomi bianchi e hanno finito per essere nerastri. Io voglio solo almeno uno dei miei figli che risulti nero così che io possa amarlo". Nonostante la conclusione della frase non stia bene a tutti gli altri figli, lui combatte per quel nome, perché le alternative non gli dicono nulla, mentre quello ha un significato per lui. E alla fine quello scelgono. Di fondo c'è una forte dichiarazione culturale, quasi una arringa, che viene ripresa in molte altre occasioni. In "Juneteenth: the Musical" (4x01) Dre si scaglia contro la celebrazione di Cristoforo Colombo nel Culumbus Day in favore di Juneteenth ovvero il festeggiamento del 19 giugno 1865, data in cui i neri sono stati liberati dalla schiavitù. La serie si lancia in un musical in cui i protagonisti cantano come gli schiavi neri abbiano costruito il Paese gratis, e ci si lamenta di come in una società bianca si sia sempre costretti ad "abbassare il volume" sul proprio essere neri. Le filippiche di Dre sono appassionate, con tanto di cartoni animati che ci spiegano il passato storico in pillole, una tecnica ricorsivamente presente nella sit-com: un altro esempio di questo si ha quando Dre spiega come abbiano impedito ai neri di votare (3x03). Se la struttura sociale spinge i neri a sviluppare una sorta di coscienza sdoppiata, ci si interroga su come riuscire a mantenere il proprio io culturale di fronte alla pressione della maggioranza, riuscendo allo stesso tempo a essere inseriti come parte integrante di quel contesto.

Nel proprio storytelling *Black-ish* adotta quello che potremmo definire un approccio emico, nella misura in cui riflette sui fenomeni linguistici e sui fatti culturali e di vita esaminando il valore funzionale distintivo che assumono all'interno del proprio sistema di riferimento, in questo caso quello afro-americano, e in cui si interroga sugli aspetti specifici della propria cultura e sulle sue strutture in questo specifico momento storico. Proprio nel pilot, "The Word" (1x01), dopo che Jack utilizza il termine in una recita scolastica, si discute su chi e quando può usare l'epiteto fortemente razzista e insultante "nigger", che gli americani solitamente nemmeno nominano indicandolo eufemisticamente come "the n-word", la parola con la enne (il mio usarla per intero non vuole essere offensivo, solo esplicativo). In "The Nod" (1x03) Dre è sconvolto che Junior non colga il senso del cenno con la testa che i fratelli si fanno l'un l'altro come segno di riconoscimento reciproco, in un linguaggio non verbale di appartenenza. In "Sink or Swim" (2x14) ci si posiziona contro gli stereotipi sociali dei neri come mangiatori d'anguria, e incapaci di nuotare, attività che non avrebbero mai avuto il tempo di imparare perché troppo impegnati nel "tirocinio non pagato", come scherzosamente è definita la schiavitù. Qui si ride contemporaneamente del fatto che Dre vede sentimento anti-nero ovunque: considera razzista che gli chiedano se sa nuotare, ma non lo sa fare. Un ampio dibattito si apre quando Dre non aiuta una bimba dell'asilo sola in ascensore (3x04) per paura della percezione di un uomo nero solo con una bimba bianca. Si parla di cure mediche e check-up dei neri (2x03), di diabete (4x09), di aspettative di vita (4x16), del peculiare ruolo del barbiere nella comunità (2x08), della propria "crew", ovvero il gruppo di amici con cui si è cresciuti e verso cui si sente una certa responsabilità (3x16), del "talk" che i genitori ad un certo punto della vita fanno ai figli per far loro capire che la società non li considera alla pari (4x12)… In tutte queste situazioni si ritraggono gli attori sociali proprio sulla base delle proprie credenze e valori offrendo uno spaccato antropologico in divenire.

"Images matter"

La scrittrice Chimamanda Ngozi Adichie in un noto TED Talk, *The danger of a single story*, allerta sui pericoli di una storia unica, ovvero sul rischio di avere di qualcuno un singolo elemento attraverso cui pensarli e raccontarli, e di mostrare sempre una cosa sola di qualcuno, più e più volte, finché nell'immaginazione collettiva non diventano solo quello. *Black-ish* raccoglie la sfida a plurificare, sia nel suo stesso esistere, ma anche affrontando questo tema nel suo tessuto diegetico. In "ToysRn'tUs" (3x17) Rainbow si arrabbia con un negozio di giocattoli che ha ogni possibile versione di bambola bianca, ma solo due opzioni di bambola nera. Toys R Us, I giocattoli siamo noi, è una famosa catena americana, e il titolo della puntata in questione gioca con quel nome indicando che i giocattoli "Rn't", quindi "non sono", noi. La critica che si fa è non solo quantitativa, per così dire, ma qualitativa: le due bambole disponibili nel negozio in cui vanno a fare acquisti sono una schiava e una giovane donna che protesta a Selma. Questo significa che, nell'offrire dei modelli, quei

giocattoli si focalizzano solo sull'oppressione e la lotta, senza la pluralità offerta da ruoli diversi che sono presenti nella società e con il messaggio di sottotesto che fa capire che c'è qualcosa di meglio, volendo. "Le immagini che vediamo hanno effetto su chi siamo e chi aspiriamo a diventare" ricorda Bow, che intende combattere contro l'ingiustizia e prepara cartelli come "Black Toys Matter" - evidente riferimento al movimento Black Lives Matter – e "Shonda not Slaves", "Shonda non Schiave" – con evidente riferimento all'autrice e produttrice televisiva Shonda Rhimes, autrice di successi come *Grey's Anatomy*, *Scandal* e *Le Regole del Delitto Perfetto*, e modello per Bow. "È importante che i nostri figli si vedano riflessi nella nostra cultura" aggiunge, asserendo una volta in più che le immagini contano ("images matter"), preoccupazione ricorrente del testo televisivo che si accompagna anche all'ansia di essere un modello positivo di fronte alla scarsità di opzioni. La stessa responsabilità Bow ritiene debba averla Dre nelle pubblicità che crea per lavoro (3x19) e con rammarico lamentano in questa prospettiva gli eventi di Bill Cosby accusato di stupro ammettendo che *I Robinson* - di cui l'attore era la star in quello che in originale era *The Cosby Show*, e non è un caso che la puntata si chiami "The Johnson Show" (2x21) – erano un punto di riferimento. Di fronte allo scetticismo di Pops, Dre ammette che ammirava gli Huxtable (il nome in originale dei Robinson) da ragazzo, perché mostravano un medico e una avvocatessa neri con un matrimonio felice e che crescevano figli felici e nessuno che mettesse in dubbio che potesse essere una normalità che un giorno avrebbe potuto avere anche lui. Così come si rende onore a grandi classici della storia

nera – un flashback al Cotton Club degli anni Venti nella prima stagione, una rivisitazione di *Good Times* nella seconda – si ricrea la sigla della popolare sit-com degli anni Ottanta. E gli Obama - che in passato si è riflettuto avessero un debito proprio nei confronti dell'immagine dei Robinson televisivi - vengono menzionati nelle stagioni in più di un'occasione e i Johnson si vestono anche come la famiglia del'ex-Presidente USA per un Halloween (2x06). Sempre in "ToysRn'tUs" si rappresenta un altro aspetto della rappresentazione e del razzismo, quello del colorismo. Dre viene messo di fronte con un certo orrore all'evidenza che tende, nelle pubblicità da lui ideate, a dare la preferenza ai "light black", ovvero a quelli che come tonalità di nero si avvicinano più ai bianchi. Precedentemente il tema era stato toccato solo nel momento in cui Bow si era sentita insicura quando Junior aveva portato a casa una ragazza bianca, cosa che le ha fatto mettere in discussione la propria identità bi-razziale, con tanto di siparietto storico sui rapporti fra neri e mulatti. In generale *Black-ish* non si sofferma su questioni di intersezionalità, ovvero su discriminazioni e oppressioni che derivano dalla sovrapposizione di diverse identità sociali. La sorella di Dre è lesbica e Ruby un po' omofoba (1x22), e si è consapevoli delle questioni di parità di genere scagliandosi contro gli stereotipi: in "Sink o Swim" (2x14) i gemelli si scambiano le attività che la nonna e la comunità vogliono loro imporre in base al loro sesso e seguono le proprie inclinazioni dedicandosi lui alla cucina e lei al salvataggio; in "Maternity" (3x18) Bow teme che la neogravidanza le impedisca di fare carriera e la nasconde ai partner al lavoro, mentre i colleghi di Dre ridono del suo desiderio di prendere un congedo di paternità; in "R-e-s-p.-e-c-t" (4x14) si discute su doppio standard che si ha verso maschi e femmine nel momento in cui diventano sessualmente attivi… Tuttavia queste discriminazioni rimangono realtà discrete, non si co-costruiscono o modellano reciprocamente con l'essere afro-americani, come suggerirebbe la teoria dell'intersezionalità.

Speranza

Il più celebrato degli episodi, "Hope" (2x16), affronta l'argomento della brutalità della polizia, un tema caldo nella realtà, affrontato sul piccolo schermo da numerose altre serie come *Dear White People*, *The Carmichael Show*, *Law & Order: SVU*. Qui, se ne è fatto un *bottle episode*: l'intera famiglia è seduta sul divano e aspetta di sapere se gli agenti responsabili della morte del giovane McQuillian verranno condannati o meno. Il ragazzo in questione è immaginario, ma poco importa perché rappresenta tutti i neri che si sono venuti a trovare in quella situazione, aggregando tutti i casi capitati negli anni precedenti, e si menzionano casi reali come quello di Freddie Gray e Sandra Bland. Anzi, i personaggi in qualche momento tendono a confondere un caso con un altro dimostrando quanto siano situazioni tragicamente comuni. Fedele al suo spirito conversazionale, la serie proprio questo mette in scena: le difficili ma importanti conversazioni che i genitori sono costretti a fare con i propri figli. Da bambini si è curiosi nei confronti del mondo, e se in passato per i genitori era più facile evitare di dare delle

risposte – Pops quando Dre era piccolo gli imponeva semplicemente di spegnere la TV – ora è impossibile di fronte a stimoli molto numerosi da cui è impraticabile proteggere i più giovani, se non appunto cercando di spiegare. Si parte da una domanda di Jack, che guardando la TV, chiede: “Perché questa gente è così arrabbiata”? E ciascuno offre il suo punto di vista. Si esplorano così le varie prospettive rispetto alla questione, dando un taglio generazionale, dai nonni ai nipoti, e guardando al ruolo contro e a favore della polizia, che riflette l’America nella sue paure e nella sua volontà, e al suo peggio incarna la “chiriarchia”, potremmo dire italianizzando il termine inglese *kyriarchy*, il sistema sociale di potere dominante che nel suo razzismo sistemico si lascia dietro molte vittime innocenti. Si spiegano le ondate di protesta e di violenza che sono emerse di conseguenza e il movimento dei diritti civili, per quanto volontariamente si evita di menzionare apertamente il Black Lives Matter. “(T)utto il nostro fraseggio – relazioni di razza, divario razziale, giustizia razziale, profiling razziale, privilegio bianco, perfino supremazia bianca - serve a

oscurare che il razzismo è un’esperienza viscerale, che rimuove cervella, blocca le vie respiratorie, strappa muscoli, estrae organi, spezza ossa, rompe denti. Non bisogna mai rinunciare a vederlo. Bisogna sempre ricordare che la sociologia, la storia, l’economia, i grafici, le cartine, le regressioni approdano tutte, con grande violenza, sul corpo” scrive Ta-Nehishi Coates nel suo ormai classico moderno *Between the World and Me - Tra me e il mondo* (7%), in cui si denuncia la costante potenziale aggressione al corpo nero e l’autorità data alla polizia di distruggere il corpo dei neri, e, non importa se sia il risultato di una sfortunata reazione esagerata, di un’incomprensione o di scelte di politica stupide, è una forma superlativa di dominio che è fin troppo comune, e vecchia, per la gente nera, e per cui nessuno viene ritenuto responsabile. La puntata è imbevuta di questo spirito e lo stesso porre quesiti esplorando una tematica è, in questa prospettiva, coscienza politica, che si sostanzia non solo in una serie di azioni, ma in uno stato d’essere. Coates non ha potuto partecipare all’episodio, pur essendo stato invitato, ma ha consentito l’utilizzo della sua

immagine, e il suo libro viene citato e mostrato aggiungendo così un substrato filosofico pregnante alla questione. Se Pops, Rudy e Dre lamentano il fatto che la polizia abbia un problema serio nei confronti dei neri, Bow la difende, ma anche lei deve capitolare davanti all'idea che comunque siano più a rischio di violenze e pregiudizi. Dre la sfida a negare di aver avuto paura che succedesse qualcosa a Obama, in quanto nero, una volta diventato presidente e che qualcuno portasse via loro qualcosa di importante per l'ennesima volta. Non bisogna dimenticare che il titolo della puntata è "hope" (speranza), parola chiave della campagna elettorale dell'ex-presidente USA, e se l'episodio inizia con un montaggio di varie immagini di attualità di eventi in giro per il mondo, che termina con quella della faccia sorridente di Trayvor Martin, e sopra la musica di Marvin Gaye "Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)", la puntata finisce con l'intera famiglia che, sentita con delusione la sentenza di assoluzione dei poliziotti macchiatisi del crimine, decide di unirsi a una manifestazione di protesta, superando così la rabbia. Qui si obbedisce a una delle regole tradizionali della sit-com, ovvero quella secondo cui lo spettatore non viene mai lasciato in una situazione tale da sentirsi disperato o escluso.

Su un tema contiguo, la ABC ha deciso invece di non trasmettere, per differenze creative, l'episodio della quarta stagione "Please, Baby, Please", che doveva andare in onda il 27 febbraio 2018: a causa di un temporale nessuno riesce a dormire, e Dre improvvisa una storia della buona notte per il più piccolo in cui rivela le sue maggiori preoccupazioni per lo stato attuale del Paese. Nella puntata, lui e Junior discutono sul diritto o meno dei giocatori di football di inginocchiarsi durante l'inno nazionale, cosa che hanno fatto alcuni atleti come forma di protesta per le disuguaglianze sociali e per la brutalità della polizia e che da altri è stato visto come irrispettoso e non patriottico nei confronti dell'inno, la bandiera e le forze dell'ordine.

Il programma non si è tirato indietro dall'affrontare temi politici spinosi, anche nella convinzione di non essere solo la storia di una famiglia: "è più una storia sul nostro Paese", dice Barris (O'Connell). "Lemonade" (3x12), in cui si tratta il tema polarizzante e divisivo delle elezioni politiche e della vittoria di Trump, è stata proprio lodata per rappresentare la nazione con le sue spaccature ideologiche. Se nonno Pops e nipote Junior discutono sul valore del discorso di Martin Luther King "I have a dream", con il primo che spinge il secondo ad andare oltre quel passaggio per capirne il senso ulteriore e il grido di battaglia che vi è contenuto, il resto della famiglia è affranta dalla vittoria di Trump e ciascuno cerca di affrontarla a modo proprio. Bow indossa ogni possibile segno di cause e entità che sostiene (*NPR, Trevor Project, Planned Parenthood*…), Jack cerca di guardare il bicchiere mezzo pieno (finché Diane gli fa notare che in realtà è tutto vuoto e sta guardando una ciotola)… E di chi è la "colpa": dei neri, delle donne bianche? Nell'economia dello show, i colleghi di lavoro (in prevalenza bianchi, ma anche neri) di Dre, con cui lui si confida intorno a un tavolo sui vari aspetti della sua vita, sono un po' il coro greco che commenta le vicende, e costituiscono spesso un controcampo umoristico che permette a

Dre di far emergere il proprio pensiero e le proprie rivendicazioni. E proprio qui si discute come si è fatto nella realtà, con chi ammette di aver votato per Trump e il motivo per cui lo ha fatto – qui Lucy (Katherine Reitman) cerca di difendere la propria scelta.

Nessuna sit-com scritta del mainstream ha catturato il mix molto reale di dolore, frustrazione, confusione e tristezza post-elettorale con tale azzeccata accuratezza – e, miracolosamente, anche humor e apertura a punti di vista multipli - come ha fatto Black-ish nell'episodio di questa settimana (Chaney).

Sempre consapevoli della pigmentocrazia in cui si trova, Dre, sulle note di "Strange Fruit" di Nina Simone, protesta accorato contro chi lo accusa di non essere dispiaciuto a sufficienza:

I neri si svegliano ogni mattina credendo che le nostre vite cambieranno, anche se tutto intorno a noi dice che non è così. Sono abituato al fatto che le cose non vadano alla mia maniera. Mi dispiace che per voi non sia così e che questo vi sconvolga. Scusate se mi offendo un po', perché non ho visto questa stessa indignazione per quello che stava capitando alla mia gente da quando siamo stati caricati su navi in catene.

Ancora una volta però si termina su una nota di speranza e di unità. Zoey prepara della limonata. La madre la interroga sul motivo: è per l'espressione che quando la vita ti dà limoni si fa la limonata? È un riferimento alla canzone di Beyoncé? Solo a fine puntata emerge il significato. La limonata non è né conservatrice né liberal, è solo limonata, è un gesto d'amore. Si opta perciò per una riconciliazione, per un andar oltre.

Una serie autobiografica

Ad ancorare la narrazione sono spesso vicende di tipo domestico e familiare, e pedagogico. Molta della riflessione, infatti, si concentra sull'educazione dei figli. In "Crime and punishment" (1x05) Dre e Bow si interrogano sull'opportunità e validità delle punizioni corporali nell'educare i figli. In "Their Eyes Were Watching Screens" (3x11) si parla di sessualità e del ruolo

della tecnologia. Quando la piccola di casa vede per errore un video porno sul web, Dre e Bow vanno nel panico: che cosa vedono i loro figli in Internet? Arrivano a bandirlo, per poi concludere che non è la soluzione, li lascerebbe solo fuori dal mondo: Jack studiando da una vecchia enciclopedia trova solo notizie ormai sorpassate. La realtà è diversa ora: ora Instagram è il club di un tempo, fa loro notare Zoey. Devono cercare di usare insieme la tecnologia, non bloccarla. Un titolo come quello di questo episodio, mostra come la serie lanci spesso riferimenti culturali specificatamente neri, essendo in questo caso una rivisitazione del classico di Zora Neale Hurston “Their Eyes Were Watching God”. In “Jack of All Trades” (3x06), in seguito ai risultati di un test attitudinale, per Jack si prevede un lavoro da colletto blu. In una generazione che può permettersi non solo di far sopravvivere i figli, ma di crescerli felici, a che tipo di lavoro dovrebbero aspirare? Che cos’è un vero lavoro? Certi impieghi sono guardati dall’alto in basso. Che cosa conta nella realizzazione personale? Conta quello che la società pensa? In “Public Fool” (4x05), Junior viene cacciato dalla scuola che frequenta e in genitori non riescono a farlo accettare in nessuna altra scuola privata, dovendo ripiegare su quella pubblica. Avrà le stesse opportunità con questo tipo di educazione? Quale tipo di istruzione è la migliore? Un ambiente protetto aiuta a formarsi o è meglio venire a contatto con vari tipi di realtà? Che cosa ti prepara meglio alla vita? L’istruzione è considerata importante. Da *Black-ish* è nato lo spin-off, *Grown-ish*, sulle avventure di Zoey al college - un po’ come da *I Robinson* era nato *A Different World* -, anche proprio nel tentativo di interessare di nuovo i ragazzi all’idea degli studi superiori. In “First and Last” (4x06) si parla dei primi e ultimi momenti di passaggio nella crescita dei propri figli: Dre vede con timore l’ultima volta che sarà in grado di battere il figlio a basket; Bow si rammarica che Diane non si confidi con lei quando le arriva il menarca, ma poi tutte le donne di casa, quindi lei, sua madre Alicia (Anna Deveare Smith), Ruby e Zoey condividono con la neosviluppata le proprie storie sul ciclo in un momento di condivisione femminile come è raro

vederne… Si parla anche di relazioni di coppia e di matrimonio, e nelle ultime puntate della quarta stagione ci si inoltra in un territorio inusuale per questo genere televisivo: Dre e Bow sono in crisi e provano a separarsi, per poi tornare insieme. La narrazione presenta degli *aphormái,* dei punti di partenza, delle risorse e degli spunti che, senza la pretesa di essere arrivati alla verità, spingano in direzione di una migliore interpretazione delle realtà, inclusiva della realtà nera.

Due fattori influenzano spesso queste tematiche in modo importante: la prospettiva storica e multi generazionale, e il denaro e le considerazioni di carattere economico. Un buon esempio che le comprende entrambe è “Stuff” (2x10), ovvero “Roba”. La puntata natalizia tipo di numerose serie lamenta la trasformazione della festività in un’occasione puramente commerciale, dimentica del più autentico spirito che la sottende, salvo poi finire comunque per accettarla come tale, solo rinvigorita da una maggiore consapevolezza. Qui *prima facie* succede lo stesso, ma il discorso messo in scena è molto più sottile. Gli adulti della famiglia si lamentano del fatto che i ragazzi vogliano solo roba, “stuff” appunto, moltissimi regali ed esattamente quelli che hanno chiesto. Il nonno propone una celebrazione come quelle di quando Dre era bimbo: ciascuno riceve un solo regalo e si mangia dal cartone pollo fritto ordinato pronto. Dre, che riceveva sempre e solo cetriolini sottaceto, lo detestava e rivendica il diritto e il piacere di ricevere tanti doni. Se li gode e desidera vedere il volto soddisfatto dei suoi figli. Se ufficialmente si accetta di provare un Natale alla vecchia maniera,

segretamente se ne organizza un altro, più contenuto ma comunque commerciale. Il primo è un fallimento, ma lo stesso si può dire del secondo: Zoey si lamenta di aver ricevuto un iPhone 6 e non un iPhone 6S come voleva. Dre sui loro volti non vede soddisfazione, solo irriconoscenza. La soluzione arriva nel confronto fra le due generazioni di adulti: nonno Earl, regalando al figlio quei pattini che da piccolo voleva e non aveva mai potuto donargli, confessa che anche a lui non è mai piaciuto il modo in cui festeggiavano, ma non poteva permettersi altro e si vergognava di ammetterlo per cui lo spacciava per il modo migliore. I figli a turno promettono che cercheranno di apprezzare di più quello che ricevono.

La povertà non è mai romanticizzata in *Black-ish*, le questioni economiche non sono mai trascurate. Dre ha timore di aiutare i senzatetto conoscendoli di persona (4x08) perché è troppo viva in lui la paura di poter essere un giorno lui quello a cui è riservato quel destino. Allo stesso modo il confronto con le generazioni passate, anche indietro nella storia con la segregazione e la schiavitù ancor prima, non sono mai distanti dal pensiero. Non ci si vergogna di quello che si è, e non si dimentica da dove si viene. In misura minore, c'è anche una meditazione di tipo religioso. Ruby, che insieme a Charlie è il personaggio più esplicitamente umoristico, è la nonna che non nasconde un passato non proprio sulla retta via, che non si fa problemi a mentire spudoratamente, che è consapevole della sua avvenenza e dei propri appetiti passionali, che quando non trova il suo iPod shuffle, "il miglior oggetto di tecnologia non vibrante che il mondo abbia mai visto" (3x18), non può non insinuare che è colpa della domestica, che è una madre venerata dal figlio, che ha una dinamica suocera-nuora disfunzionale che eleva l'insulto ad arte umoristica nella tradizione de *I Jefferson* . È anche però la donna che incarna lo spirito religioso della serie, che invoca il "Gesù nero", e che ritiene la parola "aneurisma" più rassicurate di "ateismo" (3x02), in un misto di superstizione, come quando teme

che la piccola Diane sia indemoniata (3x06), e di autentica fede, che condanna la preghiera-da-genio (3x02), ovvero quella rivolta solo ai fini di realizzare un desiderio come a fregare la lampada del genio. Nella puntata di Natale precedentemente menzionata festeggia il genetliaco di Gesù con tanto di torta di compleanno e intona “perché è un bravo ragazzo” di fronte alla faccia perplessa e vagamente disdegnata di Bow. I Johnson, come molti, senza scuse o finzioni, festeggiano la ricorrenza come un evento civile volto a mostrare l’affetto fra le persone attraverso lo scambio dei doni. In questo senso il distacco da qualunque idea di religiosità è piuttosto marcato anche se non manca la riflessione su se e in che misura debba aver un ruolo nella vita.
Si rimane in ogni caso ancorati alla premessa iniziale. In occasione della celebrazione pasquale (4x17) sono ospiti dai Johnson i parenti di Bow. Con Dre discutono di cibo, dei bianchi e dei neri e con una cugina bianca c’è questo scambio:

Cugina: Non possono continuare ad andare in tondo con te, Dre, vedi razza in tutto.
Dre: perché è in tutto. Con praticamente ogni cosa posso tracciare una linea retta all’essere neri. È la mia stella polare.

Dichiaratamente da parte di Kenya Barris, la serie è fortemente autobiografica e, con un appropriato doppio senso, si può dire in conclusione che è una sit-com di razza e di classe.

Bibliografia

Jen Chaney, *In Praise of Black-ish’s Extraordinary Election Episode*, “Vulture”, 11/01/2017

Ta-Nehishi Coates, *Between the World and Me*, Kindle Ediztion, 2015

Daniel Holloway, *ABC Shelved ‘Black-ish’ Political Episode Over ‘Creative Differences’*, “Variety”, 09/03/2018

Homa Khaleeli, *Obama loves it, Trump called it racist: why Black-ish is TV’s most divisive show*, “The Guardian”, 25/02/2017

Emily Nussbaum, *In living color*, “The New Yorker”, 25/04/2016

Michael O'Connell, *'Black-ish' Boss on Tackling Topical Issues: This Show is "Much More of a Story About Our Country"*, "The Hollywood Reporter", 10/08/2017

Biografia dell'autrice Giada Da Ros

È una giornalista, laureata in giurisprudenza, che scrive come critica televisiva dal 1991 e ha un suo blog, *Telesofia*. Fa parte della redazione di "Ol3Media" e ha scritto su numerose serie TV, pubblicando anche negli Stati Uniti. Ha curato il libro *Stanchi* (SBC Edizioni).

Capitolo 3

Dark

di Sara Mazzoni

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Dark*

Anno 2017

Stagioni 1 (10 episodi) rinnovata

Network Netflix

Creatore Baran bo Odar e Jantje Friese

Cast principale

Louis Hofmann è Jonas Kahnwald

Lisa Kreuzer è Claudia Tiedemann

Daan Lennard Liebrenz è Mikkel Nielsen

Oliver Masucci è Ulrich Nielsen

Deborah Kaufmann è Regina Tiedemann

Maja Schöne è Hannah Kahnwald

Mark Waschke è Noah

Angela Winkler è Ines Kahnwald

Karoline Eichhorn è Charlotte Doppler

Jördis Triebel è Katharina Nielsen

Trama

21 giugno 2019. Siamo a Winden, immaginaria cittadina tedesca, sviluppatasi attorno a una centrale nucleare. Dopo aver finito di scrivere una lettera, un uomo si impicca. Sulla busta c'è scritto: "Non aprire prima delle 22:13 del 4 novembre". Il morto è Michael, padre dell'adolescente Jonas.

Passano i mesi e la lettera rimane chiusa, nelle mani dell'anziana Ines. Jonas non riesce a superare il suicidio del padre, per il quale non sembra esserci spiegazione. Intanto, il poliziotto cinquantenne Ulrich indaga sulla scomparsa di un ragazzo del posto, evento che riapre in lui una vecchia ferita: nel 1986, Mads, suo fratello minore, è sparito senza lasciare traccia. La sera del fatidico 4 novembre 2019, Mikkel, il figlio undicenne di Ulrich, scompare nel bosco vicino alla centrale elettrica. Contemporaneamente si verifica uno strano fenomeno che interferisce con l'elettricità, provocando un forte rumore e uccidendo gli uccelli della zona. Le ricerche si dimostrano vane: di Mikkel non è rimasta traccia, ma il giorno dopo viene ritrovato il cadavere di un bambino ignoto. Mikkel invece non è morto: è stato trascinato attraverso un portale temporale nel 1986.

Nel 2019, Jonas riceve la lettera d'addio di suo padre Michael, fattagli recapitare da un uomo misterioso che si aggira per Winden dal giorno della scomparsa di Mikkel. Nella lettera, Michael rivela la sua identità: l'uomo era in realtà Mikkel, rimasto bloccato nel 1986 e poi adottato da Ines, quella che Jonas conosce come la propria nonna. Jonas trova il portale e raggiunge il 1986, dove l'uomo misterioso lo segue intimandogli di non interferire con gli eventi: se riporterà Mikkel nel 2019, Jonas cancellerà la propria esistenza.

Ulrich intanto scopre che il cadavere del bambino sconosciuto è quello di suo fratello Mads. Alcuni indizi lo portano a sospettare che l'assassino sia Helge, un anziano del posto. Anche Ulrich trova e attraversa il passaggio temporale, uscendo però nel 1953. Incontrato Helge bambino, cerca di ucciderlo per impedirgli di diventare un serial killer.

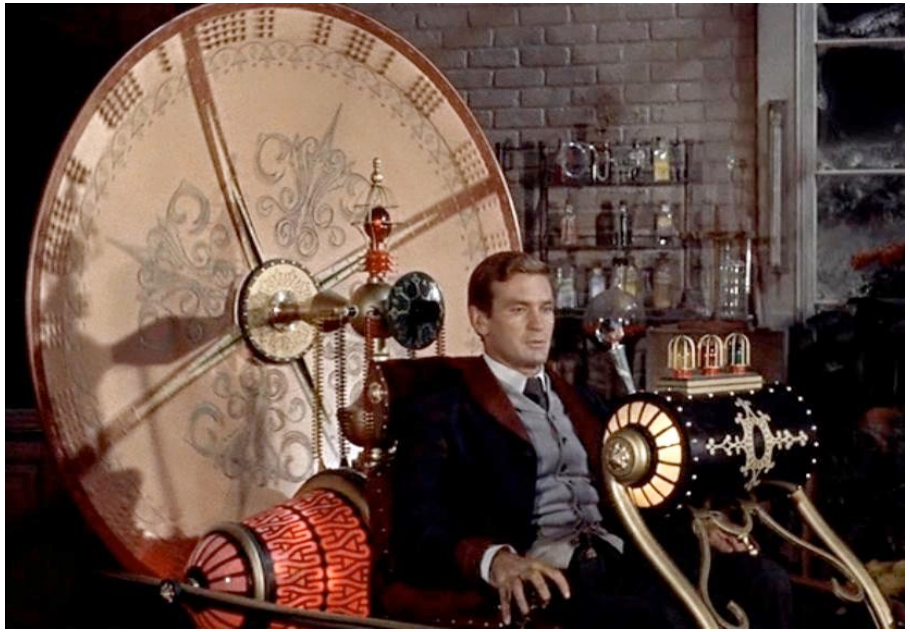
In tutte e tre le epoche collegate dal portale di Winden (il 1953, il 1986 e il 2019) appare un secondo uomo misterioso dall'aspetto sempre identico, Noah. È lui a convincere Helge a rapire i bambini di Winden, che poi Noah uccide con una macchina apparentemente connessa al portale del tempo.

Il primo uomo misterioso rivela di essere Jonas adulto, intenzionato a distruggere il varco temporale grazie a un apparecchio costruito apposta. Noah sostiene che Jonas, facendo questo, abbia in realtà creato il portale, anziché distruggerlo. Quando Jonas adulto aziona la macchina, Jonas adolescente viene sbalzato in un futuro post-apocalittico, mentre il piccolo Helge, gravemente ferito, si sposta dal 1953 al 1986, incontrando così Noah.

Il viaggio nel tempo come elemento narrativo

Dark è la serie tedesca commissionata da Netflix agli autori Baran bo Odar e Jantje Friese, la cui prima stagione è stata diffusa in tutto il mondo il 1° dicembre 2017. Il suo tema centrale è introdotto durante la prima sequenza, che si apre con una citazione di Albert Einstein: «La distinzione tra passato, presente e futuro è solo un'illusione ostinatamente persistente». I panorami della cittadina di Winden sono accompagnati da una voce fuori campo che disserta sulla circolarità del tempo: «Ieri, oggi e domani non sono consecutivi, sono collegati in un cerchio continuo». La camera indugia su una parete dove sono appese le fotografie dei personaggi che conosceremo durante la stagione; in alcuni casi vediamo ritratta soltanto una persona, a volte di fianco alla sua immagine ce ne sono altre, con soggetti più anziani e più giovani. Ancora non lo possiamo sapere, ma queste foto mostrano ciascun personaggio in diverse età della sua vita, dall'infanzia fino alla vecchiaia. A rimarcare ulteriormente l'inizio di un racconto incentrato sul viaggio nel tempo, arriva il primo cartello con una data: 21 giugno 2019, cioè due anni nel futuro rispetto al debutto dello show. L'ambientazione nel futuro immediato stabilisce la posizione della serie: il tempo sarà l'elemento centrale e sarà un tempo asincrono rispetto a quello del mondo reale. È una piccola sfasatura che conferisce da subito un'atmosfera più sinistra e fantascientifica a un pilot che

altrimenti potrebbe essere interpretato come l'inizio di un semplice thriller. È un incipit programmatico, che ci sposta leggermente fuori asse rispetto al nostro universo ordinario. Allo spettatore annuncia che ciò a cui sta per assistere si trova al di fuori del tempo come lo percepisce normalmente.



Per inquadrare *Dark*, vediamo come si integra nel suo genere di appartenenza, ricco di variazioni, canoni e sotto-filoni, nei quali la serie tedesca si ritaglia il suo spazio: il viaggio nel tempo. Nato come categoria del fantastico in letteratura (si pensi a *A Christmas Carol* di Charles Dickens del 1843 e *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* di Mark Twain del 1889), il viaggio nel tempo diventa materia fantascientifica con il celebre racconto di H. G. Wells, *The Time Machine*, del 1895. Ma è sempre esistito nella fiction, a partire da fiabe e miti con tempi sospesi, premonizioni e profezie. Con la nascita del turismo, emerge anche una letteratura del viaggio nel tempo che spesso propone il viaggiatore temporale come qualcuno che usa le nuove tecnologie per assistere alla vita di società lontane, passate o future, come appunto il viaggiatore di Wells [1].

Al cinema, il viaggio nel tempo è da sempre elemento ricorrente. Un punto di riferimento fondamentale è l'adattamento del racconto di Wells nella versione cinematografica del 1960, *The Time Machine* di George Pal. Siamo davanti a un viaggio nel tempo lineare, praticabile grazie a una macchina che si muove in avanti e all'indietro. Vengono però evitati paradossi, mandando il viaggiatore talmente lontano dalla sua epoca da non poter creare squilibri nei rapporti di causa ed effetto. Ma saranno proprio i paradossi a definire il genere, con opere come il cortometraggio *La Jetée* di Chris Marker (1960), riadattato poi da Terry Gilliam in *12 Monkeys* (1995), o con film come *Terminator* di James Cameron (1984): apparentemente diversissime tra loro, sono storie in cui un evento del futuro influenza il passato, creando un meccanismo circolare autogenerante, destinato a ripetersi all'infinito. Come spesso accade nella fantascienza, questi film sono il risultato di contaminazioni tra generi e sotto-generi: *Terminator* è un action in cui ciò che conta è l'estenuante inseguimento da parte di un cyborg, con un paradosso temporale che funge da plot twist, proprio come accade in *La Jetée* e *12 Monkeys* o in un blockbuster recente come *Interstellar* di Christopher Nolan (2014). Un meccanismo che anche *Dark*

utilizza, ma con la consapevolezza di un'opera arrivata per ultima in un canone ormai talmente sfruttato da essere facilmente prevedibile. Quello che sembra il mistero principale della serie, la sorte di Mikkel, bambino del 2019 che viaggia a ritroso fino al 1986, innesca una rete più complessa di eventi che creano una linea temporale aggrovigliata, in cui gli eventi del futuro determinano il passato che i personaggi hanno vissuto e genera altri misteri, tutti legati all'intersezione indistricabile delle linee temporali.

Un altro filone tipico del viaggio temporale di cui troviamo tracce in *Dark* è quello del racconto in costume. Nel cinema di viaggio nel tempo è un sotto-genere spesso contaminato con la commedia (si pensi a *Midnight in Paris* di Woody Allen del 2011, o *Non ci resta che piangere* di Roberto Benigni del 1984, fino all'horror farsesco di *Army of Darkness* di Sam Raimi del 1992). In tv ha avuto le declinazioni più disparate (la romance di *Outlander*, il poliziesco di *Life on Mars*, il caleidoscopio fantascientifico di *Doctor Who*). Il paradosso socio-culturale di un personaggio dell'oggi proiettato in un altro tempo non è però il focus di *Dark*, che usa le sue timeline (1953, 1986, 2019 e, presumibilmente, 2052) più come tasselli di un rompicapo che come vere e proprie ricostruzioni d'epoca. C'è l'apertura alla distopia postapocalittica, intravista nel finale di stagione e rapidamente connotata con i tratti tipici del genere (devastazione dello scenario, presenza di tecnologie ignote e di gruppi di guerriglieri); ma gli episodi cruciali sono ambientati in un passato sempre usato al solo scopo di inquadrare la complessa rete dei personaggi che abitano la cittadina di Winden e la loro relazione con i misteri centrali. Sono saghe familiari il cui obiettivo non è né la ricostruzione d'epoca, né la narrazione *character driven*, quanto la determinazione di una griglia temporale sovrumana. I tunnel di Winden, installati a ridosso della centrale nucleare, sono cunicoli che portano i viaggiatori in punti del tempo distanti 33 anni tra loro. Ma la temporalità di *Dark* appare vista da lontano, come se fosse osservata da un dio o da un time-lord indifferente alle epoche.

Lasciando momentaneamente da parte un punto di riferimento fondamentale come la trilogia di *Ritorno al futuro* di Robert Zemeckis (1985-1990), di cui si parlerà più avanti, si può inquadrare *Dark* in quel filone di fantascienza sul viaggio nel tempo che non teme il paradosso. Sempre più diffuso oggi, soprattutto nel cinema indipendente a basso budget, è un sotto-

genere che usa la narrazione come un rompicapo, incrociandosi con un altro sotto-genere che possiamo definire *mind game*.

Narrazioni a rompicato e mind game

La congiunzione di detective story tradizionali e tropi postmoderni è uno degli elementi che definiscono i film mind game. In essi, gli aspetti formali della narrazione sono il mistero principale: sono seminati di indizi e false piste che lo spettatore deve decifrare in una sorta di sfida col narratore [2]. Lo spettatore non è mai completamente passivo perché deve compiere uno sforzo: il testo può essere visto come un rompicapo, un indovinello o un gioco. La decostruzione e l'estraniamento del tempo, usati come elementi narrativi e formali, sono il tratto principale di film mind game come *Memento* (2000) e *Inception* (2010) di Christopher Nolan. Ma il tema del viaggio nel tempo si declina spesso in forme narrative dello stesso tipo, che si aspettano molto dal pubblico, chiamato a interagire col testo filmico in un modo quasi videoludico [3]. Quanto teorizzato si può estendere a titoli indipendenti usciti dopo il 2000 come *Primer* di Shane Carruth (2004), *Timecrimes* di Nacho Vigalondo (2007), *Sound of My Voice* di Zal Batmanglij (2011), *Predestination* di Michael e Peter Spierig (2014) e *Synchronicity* di Jacob Gentry (2015), tutti film mind game incentrati sul viaggio nel tempo, che in alcuni casi richiedono uno sforzo notevole da parte dello spettatore per essere assimilati del tutto: gli intrecci si basano su paradossi che incrociano altri paradossi, le timeline si moltiplicano, i personaggi si sdoppiano.

Si può dire che *Dark* sia la versione televisiva di questo particolarissimo sotto-genere. La serie è intrisa di simboli che rimandano direttamente alle logiche del video-game: il giovane Jonas trova una mappa e degli appunti che lo guidano nella sua indagine; ci sono portali da attraversare per accedere a diversi livelli di realtà temporale; ma il suo aspetto ludico si trova soprattutto nel rapporto che costringe ad avere con la narrazione. *Dark* ha una trama di per sé complicata, agita da una quantità enorme di personaggi, di cui è necessario conoscere l'identità e i legami familiari; per poter fruire dello show, vanno studiati come le regole di un gioco complicato. C'è un ulteriore livello di difficoltà: nella realtà diegetica di *Dark* i personaggi hanno volti diversi in base al tempo che abitano, perché non sono interpretati dagli stessi attori in tutte le timeline. È una pratica che disturba la sospensione dell'incredulità dello spettatore, il quale deve accettare che nello show le persone possano cambiare tratti

somatici in modo più radicale rispetto alla realtà biologica che sperimentiamo quotidianamente. È una scelta dovuta alla necessità di mostrare gli stessi personaggi in età lontanissime tra loro, ma *Dark* riesce a usare questo elemento, apparentemente svantaggiante, ai fini del gioco in cui coinvolge il pubblico.

Con la puntata 1x03 viene rivelato questo meccanismo: da qui in poi, lo spettatore è consapevole di avere un nuovo mistero da risolvere, ossia indovinare chi siano i personaggi di cui non è ancora stata svelata l'identità in alcune delle timeline: risulta subito chiaro che sono personaggi che abbiamo già incontrato in altre età, ma non sappiamo ancora chi sia chi. È il caso dei due uomini misteriosi che viaggiano attraverso le epoche: Noah e il sedicente Jonas adulto, antagonisti e personaggi chiave sui quali lo spettatore istintivamente indagherà e formulerà teorie, fino a indovinare o meno la loro vera identità.

L'aspetto investigativo che coinvolge il pubblico nella risoluzione del mistero è tipico del giallo e del thriller, generi che contaminano *Dark* nel modo più classico: c'è un serial killer di bambini, una caccia all'assassino in cui i detective si trovano coinvolti personalmente, subendo perdite e danni come in un noir. Questo però è soltanto un primo livello narrativo, perché il problema legato al killer è solo una parte del mistero più grande, che riguarda il modo anomalo in cui funziona il tempo a Winden. La possibilità di muoversi attraverso punti diversi della linea temporale concede al pubblico una prospettiva insolita: gli abitanti esistono contemporaneamente in ogni età della loro vita, ma i portali fanno intravedere un mondo che va oltre l'esperienza umana, il mondo visto dall'atemporalità, con un finale di stagione che apre a epoche ancora più remote. Ciononostante, personaggi come Ulrich e il giovane Jonas continuano la loro ricerca guidati da sentimenti profondamente umani: l'amore per il proprio figlio, nel caso di Ulrich, e l'amore per il proprio padre, per Jonas. Il

paradosso temporale in cui esiste Winden fa sì che questo figlio (Mikkel) e questo padre (Michael) siano la stessa persona, a dispetto delle età e delle generazioni.

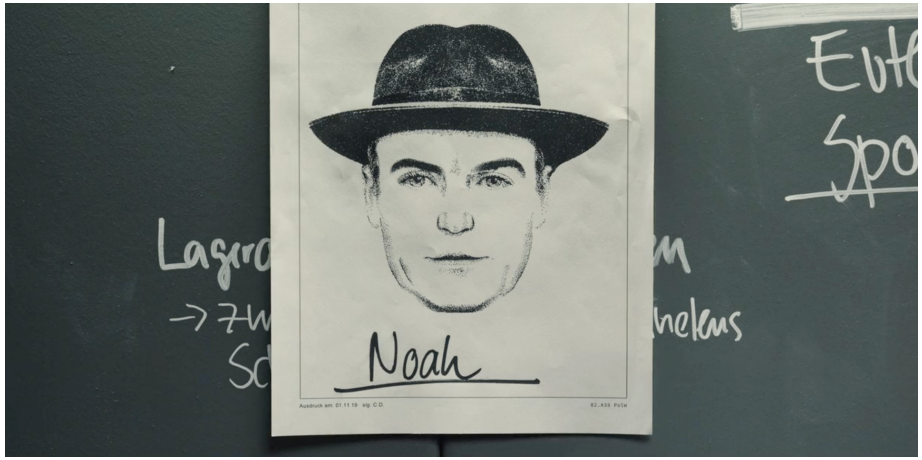
Il salvataggio orfico

Un tema ricorrente nei racconti di viaggio nel tempo è quello del salvataggio orfico [4]. Come Orfeo nel mito scende negli inferi per riportare in vita Euridice, la moglie perduta, in questo genere si incontra spesso un personaggio intenzionato a viaggiare nel passato per impedire la morte di una persona cara [5]. In *Dark*, quelle di Jonas e Ulrich sono fantasie orfiche: Ulrich, con la sparizione del figlio Mikkel, non solo è disperato come qualsiasi padre che perde il suo bambino, ma rivive il trauma della scomparsa del fratello negli anni Ottanta; il suo viaggio può salvare Mikkel dallo stesso destino dello zio. L'adolescente Jonas, invece, soffre a causa dell'inspiegabile suicidio di suo padre. Col suo viaggio orfico, Jonas acquisisce nuove informazioni che lo portano a comprendere il gesto e spingono il ragazzo a cercare un modo per impedirlo, a costo di annullare la propria esistenza: se Mikkel non rimane bloccato nel passato, allora non assumerà mai l'identità di Michael, fatto a cui è subordinata la stessa nascita di Jonas.

Ma per Ulrich e Jonas, il viaggio nel tempo si trasforma anche in una ricerca delle proprie radici. Si trovano loro malgrado a esplorare la storia della loro famiglia estremamente disfunzionale (ma così si potrebbe definire l'intera comunità di Winden), e il loro complicato albero genealogico. È un rito di passaggio, soprattutto per Jonas, adolescente che potrà comprendere se stesso solo dopo aver conosciuto il passato dei genitori, in senso letterale. Come nella realtà, è il passato a formare il presente – anche se, nel caso di *Dark*, passato, presente e futuro continuano a influenzarsi a vicenda in un nodo indissolubile.

Nelle narrazioni di viaggio nel tempo possiamo trovare situazioni in cui il passato viene vissuto con nostalgia nel presente, come accade con la fantasia di salvataggio orfico: il protagonista desidera annullare gli effetti del tempo trascorso, tornare a una condizione originale non sporcata dagli eventi traumatici che ha sperimentato [6]. Ma così come Orfeo non riesce a salvare Euridice, nella prima stagione di *Dark* non viene concessa alcuna catarsi conclusiva ai viaggiatori.

Per Jonas, la scoperta della verità sul padre ha la funzione di una chiamata all'avventura dalla posta in gioco estrema, il cui obiettivo finale è l'autodistruzione. La possibilità di riuscita della sua impresa è considerata nulla da altri personaggi che paiono



più informati di lui, come il misterioso antagonista Noah: le azioni di Jonas per distruggere il varco temporale, afferma Noah, sono proprio quelle che lo hanno creato, secondo il più classico dei paradossi.

Nel caso di Ulrich, il viaggio nel passato per salvare sia il figlio scomparso, sia il fratello assassinato, si rivela una beffa del destino che provoca ancora più traumi e guai. Secondo lo stesso paradosso imputato a Jonas, le azioni di Ulrich nel 1953 finiscono per innescare la catena di eventi che condurrà alla morte del fratello e al rapimento del figlio. L'arco di Ulrich sembra riprendere il famoso dilemma etico che pone la domanda: "Se potessi viaggiare indietro nel tempo, uccideresti Adolf Hitler bambino?"; Ulrich, quando capisce di essere arrivato nel 1953, decide di assassinare il giovanissimo Helge, perché ha scoperto il suo ruolo negli omicidi. In una scena a dir poco tetra, Ulrich crede di portare a termine la sua azione violenta sul ragazzino, salvo poi scoprire di non avere cambiato nulla degli eventi futuri. Helge sopravvive e viene trovato dal villain Noah proprio perché Ulrich lo ha aggredito, dando il via agli avvenimenti che condurranno Helge a compiere i delitti.

The Darkest Timeline

Non è mai stato chiarito perché la serie si intitoli proprio "Dark". La prima ipotesi che si può formulare è legata alla tetraggine che la pervade, ben rappresentata dalla scena descritta sopra, in cui l'eroe compie atti di violenza efferata su un bambino. L'atmosfera dello show è cupa: *Dark* è uno slow burn fantascientifico, ma puntellato da una storia crime che riguarda il rapimento, la tortura e la morte di alcuni ragazzini.

Tutto questo potrebbe essere risultato sorprendente a chi abbia guardato *Dark* spinto dal marketing che lo vendeva come "lo *Stranger Things* tedesco", in virtù della sua rappresentazione di uno scenario anni Ottanta. La serie ambientata a Winden ha ben poco in comune con quella americana. In *Dark* non c'è nessuna nostalgia del passato: le ambientazioni nel 1986 e nel 1953 sono funzionali a una trama che parla di viaggio nel tempo, ma quel passato è sempre dipinto

in modo asettico, quando non addirittura angosciante. Ulrich da giovane è infelice e violento; il mondo del dopoguerra tedesco non è né bucolico, né pastorale, ma semplicemente inquietante.
Anche la saga di *Ritorno al futuro* viene associata a *Dark*, specie in virtù delle numerose citazioni volutamente inserite dagli autori. Una diffusa chiave di lettura sulla famosa trilogia vede i viaggi di Marty McFly orientati non solo a cambiare il passato nel tentativo di assicurare l'esistenza del presente, ma anche a creare una famiglia perfetta. Con un meccanismo non dissimile da quello su cui si basa l'apparato nostalgico di *Stranger Things*, per portare a termine il suo viaggio personale l'eroe deve tornare a quel tempo "prima che le cose andassero male", gli anni Cinquanta, e reinventare i personaggi che formeranno il futuro o imparare dai loro errori e crescere [7].

In *Dark* viene spazzata via la visione reaganiana che pervadeva la trilogia di *Ritorno al futuro*, per la quale la vera posta in gioco è il successo di Marty, dei suoi discendenti e dei suoi genitori. Nella serie Netflix rimane soltanto la preoccupazione distopica di *Ritorno al futuro 2*, più allineata alle atmosfere pessimiste dello show. Quella di *Dark* sembra essere di default la "darkest timeline", la linea temporale in cui le cose sono andate storte, quella in cui incappano gli eroi in certi tipi di narrazioni sul viaggio nel tempo, come capita appunto a Marty in *Ritorno al futuro 2* quando si trova catapultato in un presente alternativo apocalittico [8].

Conclusioni

Dark è una serie televisiva anomala: il suo tempo è sovraumano, viene visto dall'alto, da un punto di vista divino o alieno, per il quale le epoche sono punti accessibili, tutti equivalenti e collegati tra loro. Per fare questo, abbandona il tipo di racconto character driven che apparirebbe scontato vista la dimensione corale e di saga familiare alla base della vicenda. I personaggi si muovono come insetti sulla mappa della storia e l'unica classicità di *Dark* si trova nel senso di tragedia incombente. L'apparente impossibilità di cambiare il proprio destino, nonostante le possibilità che il portale temporale fa intravedere, rimanda a un tipo di

racconto in cui i personaggi sono impotenti, privi di libero arbitrio, predestinati alle disgrazie che li attendono. Il portale sembra avere la funzione di uno sberleffo divino, col suo illudere gli abitanti di Winden di avere una qualche agenzia sulla propria sorte, per poi dimostrare loro l'esatto contrario.

È una tragicità che ricorda quella di film annichilenti come *The Killing of a Sacred Deer* di Yorgos Lanthimos (2017) e *Hereditary* di Ari Aster (2018), in cui i personaggi, come quelli di *Dark*, sono privati della reale possibilità di sfuggire a un destino predeterminato, che prospetta eventi ineluttabili a prescindere da qualsiasi loro azione. A rifletterci in quest'ottica, un titolo come *Dark* appare perfettamente sensato.

Note

[1] Matthew Jones e Joan Ormond, *Introduction. Contexts and Concepts of Time in the Mass Media, in Time Travel in Popular Media, Essays on Film, Television, Literature and Video Games*, a cura di Matthew Jones e Joan Ormrod, Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2015, pp. 16-29

[2] Victor Navarro-Remesal e Shaila Garcia-Catalan, "The Time Loop as a Problem-Solving Process in Save the Date and Source Code", in *Time Travel in Popular Media*, pp. 217-229

[3] Ibidem

[4] Jacqueline Furby, "Control Dramas and Play Time. Tales of Redeption and the Temporal Fantasist", in *Time Travel in Popular Media*, pp. 88-101

[5] Alcuni esempi: *Back to the Future* di Robert Zemeckis (1985), *Timescape* di David Twohy (1992), *Frequency* di Gregory Hoblit (2000), *Safety Not Guaranteed* di Colin Trevorrow (2012)

[6] Travis L. Martin e Owen R. Horton, "Temporal Prosthetics and Beautiful Pain. Loss, Memory and Nostalgia" in *Somewhere in Time, "*The Butterfly Effect and Safety Not Guaranteed", in *Time Travel in Popular Media*, pp. 205-216

[7] Elena Trencheva e Sofia Pantouvaki, "A Stitch in Time. Film Costume as a Narrative Took Beyond Time Linearity", in *Time Travel in Popular Media*, pp. 230-243

[8] Il concetto di "darkest timeline" viene esplorato nella serie *Community* di Dan Harmon, in particolare nell'episodio "Remedial Chaos Theory"

Biografia dell’autrice Sara Mazzoni

Sara Mazzoni si è laureata alla magistrale di Cinema, Televisione e Produzione Multimediale di Bologna dopo la triennale di Arti Visive e dello Spettacolo allo IUAV di Venezia. Scrive recensioni di film e serie televisive sulla rivista online *Cinema Errante*. Ha frequentato per due anni la scuola di scrittura Bottega Finzioni. Ha firmato una puntata della serie tv *Profondo Nero* e collaborato a un episodio di *Le muse inquietanti*, entrambe di Carlo Lucarelli.

Capitolo 4

Erased

di Lorenzo Manuel D’Anna

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Bokudake ga Inai Machi*

Anno 2017

Stagioni 1 (12 episodi)

Network Netflix

Creatori Kei Sanbe, Tomomi Okubo, Ten Shimoyama

Cast principale

Yûki Furukawa è Satoru Fujinuma

Mio Yuki è Airi Katagori

Rinka Kakihara è Kayo Hinazuki a 10 anni

Noriko Eguchi è Akemi Hinazuki

Reo Uchikawa è Satoru Fujinuma a 10 anni

Tomoka Kurotani è Sachiko Fujinuma

Trama

Satoru, ragazzo timido e introverso, sogna di diventare un mangaka, un autore di fumetti, di successo, ma la sua vita si divide fra il lavoro di fattorino e una serie di strani eventi che fin dall'adolescenza lo catapultano in situazioni al limiti del paranormale.

Il ragazzo, infatti, possiede l'abilità di creare in maniera del tutto involontaria dei gap temporali che, nel momento in cui sta per accadere qualcosa di brutto, lo portano indietro nel tempo in modo da evitare il danno che sta per compiersi.

La vita di Satoru, però, viene sconvolta all'improvviso da un avvenimento che lo vede coinvolto in un omicidio, quello della madre, per il quale l'unico ad essere indagato è proprio lui. Per rimediare al danno, Satoru si ritrova trasportato indietro nel tempo, esattamente a diciotto anni prima, dove un serial killer sembra aver preso di mira dei bambini. Ritornato bambino, Satoru dovrà venire a capo di questo mistero dove tutto sembra riconducibile all'omicidio della madre.

Fra successo e convergenza

Nel 2012 la rivista di manga *seinen* [1] “Young Ace” avvia la pubblicazione di *Boku dake ga inai machi* (La città in cui io non ci sono) di Kei Sanbe che ben presto verrà annoverato fra le opere fumettistiche migliori del suo periodo, ottenendo importanti premi e assicurandosi, nel giro di pochi anni, un adattamento anime prodotto dalla A-1 Pictures, andato in onda su Fuji TV da Gennaio a Marzo 2016. Nello stesso anno esce nelle sale cinematografiche giapponesi un lungometraggio con la regia di Yūichirō Hirakawa, mentre nel 2017 viene avviata la produzione di una serie in live action, come il film dell'anno prima, coprodotta da Kansai Telecasting (KTV) e Netflix e distribuita sulla piattaforma online da quest'ultima anche in Occidente alla fine dell'anno col titolo internazionale *Erased*.

Nel corso dei decenni è divenuta ben chiara l’idea di come il successo di un prodotto segni l'avvio di più produzioni da esso derivate su media diversi. In Occidente, ad esempio, si è soliti ormai assistere all'adattamento cinematografico o televisivo di un libro di successo e negli ultimi vent’anni il fenomeno dell'adattamento sembra essersi diffuso anche su media che coinvolgono il fruitore in maniera attiva e un esempio lampante sono i videogiochi che spesso si ispirano ad altre opere preesistenti. Ancora di più, se si fa cenno al mondo dei fumetti, si sta assistendo ad un fenomeno di adattamento convergente che coinvolge le storie dei supereroi creati dalla matita dei grandi fumettisti statunitensi che hanno portato al successo di marchi come Marvel Comics e DC Comics.

In Oriente, e più precisamente in Giappone, il fenomeno dell’adattamento di opere fumettistiche è ben radicato nella cultura di massa sin dagli anni Sessanta, quando inizia la grande produzione degli anime, ovvero i cartoni animati caratteristici del Sol Levante. Così come, dunque, in Occidente un libro o un fumetto di successo viene adattato per il grande pubblico sotto forma di opera cinematografica o, comunque, videoludica, anche in Giappone si assiste ad un fenomeno di convergenza mediale che amalgama pubblicazioni cartacee e visual media, portando di conseguenza al successo il prodotto che diviene fruibile attraverso varie piattaforme.

Già in passato manga come *Sailor Moon* hanno portato all’avvio di un vero e proprio fenomeno di convergenza che ha fatto nascere serie animate di grande successo, lungometraggi animati per il cinema, videogiochi e serie televisive in live action che hanno garantito il successo dell'opera creata da Naoko Takeuchi.

Il caso di *Erased* sembra ripresentare la possibilità di un ciclo di adattamenti che hanno riscontrato un grande interesse da parte della critica e soprattutto del grande pubblico occidentale che, proprio grazie alla diffusione della serie in live action sulla piattaforma Netflix, è venuta a conoscenza di un'opera proveniente da una cultura completamente diversa e lontana sotto molti aspetti. Ciò che più colpisce dell'adattamento seriale in questione, però, è proprio la modalità – soprattutto a livello tecnico - con cui la trasposizione sembra aver avuto come scopo principale quello di coinvolgere un pubblico diverso da quello nipponico, utilizzando una messa in scena che si discosta quasi del tutto da quella dei *dorama* [2] a cui le produzioni del Sol Levante avevano abituato i telespettatori.

Quel che rimane dell'opera originale è proprio la storia che l'autore del manga ha voluto raccontare, con la sue tematiche e la sua variazione nelle linee temporali che sono il fulcro principale della trama e che fanno emergere il protagonista che

acquisirà una certa maturità proprio grazie ad esse, vivendole più e più volte, palesando un'incoerente linearità temporale che acquista un senso logico solo con l'intercorrere delle vicende.

L'incongruente linearità temporale

Ambientato in un Giappone contemporaneo, *Erased* sviluppa la sua storia attraverso una serie di salti temporali che portano letteralmente il protagonista tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Duemila, facendo sì che egli risolva ciò che apparentemente sembra aver causato i più grandi fallimenti della sua vita, dalla mancata realizzazione del sogno di divenire un mangaka all'omicidio della madre per mano di uno sconosciuto che cerca di incastrarlo per compiere i suoi misfatti. Satoru, ventottenne rapito dagli irrefrenabili ritmi della grande metropoli nipponica, tornando bambino, rivive così una mistificata infanzia portando avanti l'obiettivo di cambiare il corso degli eventi catastrofici che hanno portato alla sparizione e alla morte di tre bambini, due dei quali suoi compagni di classe.

La ciclicità temporale di

Erased, quindi, fin dal primissimo episodio si presenta volontariamente incongruente, guidando il protagonista – e di conseguenza lo spettatore – attraverso una spirale di eventi che si suddividono nel corso di più decenni, attuando dei salti temporali in cui Satoru – ora adulto, ora intrappolato nel corpo di infante – vive continuamente quei momenti in cui qualcosa di atroce è accaduto, in modo da riportare tutto nel verso giusto e risolvere il problema.

Tornato indietro nel tempo, fino al periodo delle scuole elementari, nel suo corpo di decenne, Satoru comprende così che la causa dell'omicidio della madre è da ricondurre proprio a quel periodo che combacia con la sparizione e l'uccisione dei tre bambini per cui è stato accusato un ragazzo poco più che adolescente che lui conosce bene e che realizza essere stato condannato per errore. Ciò che Satoru dovrà dunque fare è impedire che i tre bambini vengano uccisi, scoprendo chi si nasconde dietro tutta quell'efferatezza.

In un primo momento, dunque, riesce a divenire amico di quella che al tempo era stata la prima vittima, Kayo Hinazuki – interpretata dalla rivelazione Rinka Kakihara – una bambina dagli apparenti problemi familiari. Kayo, difatti, arriva continuamente in ritardo a scuola, si mostra asociale, quasi apatica e il suo essere molto introversa fa sì che nessuno si prenda la briga di rivolgerle la parola, portandola a rimanere isolata e facendo di lei una facile preda da parte dello sconosciuto carnefice. Comprendendo fino a fondo i veri problemi di Kayo, Satoru porta a galla le continue torture di una madre depressa e cinica che tratta la figlia come un oggetto su cui sfogare la sua frustrazione, facendo in modo che la bambina inizi a fidarsi di lui. L'amicizia che via via cresce sempre di più fra i due bambini sembra apparentemente cambiare il corso delle cose e difatti, rimanendo sempre al fianco di Kayo, Satoru riesce a sventare i piani dell'assassino. La delusione, però, arriva nel momento in cui, ormai fin troppo sicuro di aver cambiato il corso delle cose, la bambina viene rapita e uccisa, il giorno dopo il concreto avvenimento, diciotto anni prima.

Distrutto dalla perdita, Satoru si ritroverà trascinato nuovamente nel presente in cui è ricercato per l'omicidio della madre. Il corso della storia è cambiato, ma di solo un giorno, lasciando intatto nella linea temporale l'omicidio dei tre bambini che avrebbe dovuto salvare.

Il tempo si presenta dunque come un flusso intersecato e intersecante dove anche lo spettatore si trova avvinghiato in un'incongruente linearità temporale dove cambiare la storia significa anche sacrificare se stessi e Satoru questo lo comprende solo quando, ritornato nuovamente bambino, riesce, dopo una lunga e commovente serie di peripezie, a salvare Kayo e gli altri due bambini, pagando quella salvezza a sue spese dopo aver scoperto che l'assassino, in fin dei conti, era proprio sotto il suo naso e si nascondeva nei meandri della sua fiducia incontrollata nei confronti di quell'uomo, il suo maestro di scuola, l'unico a cui Satoru comunicava tutti i suoi movimenti, i suoi dispiaceri, le sue ansie e le sue paure per Kayo e per i suoi amici.

Sventato il peggio, Satoru si ritroverà così nella trappola dell'assassino che, infastidito dalla continua presenza del ragazzino e dal suo comportamento atto a minare qualsiasi suo intento omicida, cercherà di farlo fuori, facendo sembrare il tutto un incidente e costringendolo ad un coma perpetuo che lo bloccherà per sempre in un gap temporale a cui non appartiene, poiché il corso degli avvenimenti è cambiato e così anche il ciclo temporale effettivo.

Qual è la vera linea temporale? È questo quello che Satoru si chiede risvegliandosi da un coma che durerà ben diciotto anni.

Kayo e gli altri sono vivi, sono cresciuti e grazie a lui sono riusciti a farsi una vita, una famiglia, a realizzarsi e l'impunibile è rimasto impunito, poiché nessun omicidio sembra essere stato compiuto - almeno non nel piccolo villaggio di Satoru - e quello che ha lo ha portato al coma non è stato altro che un incidente.

Il tempo, dunque, sembra aver subito un corto circuito che ha spazzato via la concreta realtà dei fatti e che ha sancito un patto con Satoru che, sacrificandosi, ha fatto in modo che i suoi amici si salvassero, crescessero e si realizzassero.

Impossibilitato a far ritorno in quella linea temporale di cui ha quasi vissuto trent'anni e di cui ha ricordi sempre più sbiaditi, che vanno e vengono causandogli dei piccoli deficit psichici, Satoru intuisce che proprio quel ciclo temporale che sta vivendo è in fin dei conti realtà, una realtà in cui ancora nessuno ha pagato per i suoi misfatti, se non lui, intrappolato in quel corpo, in quel tempo in cui l'ingiustizia sembra aver portato alla giusta consecuzione degli eventi, lasciando l'amaro in bocca.

Il sacrificio di Satoru, dunque, diviene il tema principale della storia, poiché proprio grazie ad esso egli riesce a portare a termine la sua missione e vivendo una doppia vita in cui reale e surreale si sono intersecati, tutto sembra essere andato per il verso giusto. Saranno gli ultimi due episodi a condurre lo spettatore verso un equilibrio finale dove l'assassino verrà punito, in un alternarsi di suspense e drammaticità.

Le tematiche, comunque, sembrano emergere ancor più della storia effettiva, nella seconda parte della serie composta da dodici episodi e questo sembra essere il punto che accomuna questa produzione dai tratti occidentali allo stile ben saldo dei prodotti visuali – e visionari – giapponesi.

Il sacrificio, il riscatto personale e il surreale

La componente tematica – se ci si sofferma a parlare delle produzioni a carattere audiovisivo – è probabilmente il fulcro principale del successo di un'opera nel Sol Levante.

Se la controparte visiva di un visual medium come un manga o un anime sembra dare un tono che scandisce la qualità del prodotto finale, è sicuramente la scelta delle tematiche trattate che attirano o meno un certo target che – e questo è risaputo – in Giappone viene scelto a priori, ancor prima che la produzione abbia inizio. Se un prodotto ha per protagoniste ragazze – che esse siano invischiate in storie d'amore o in combattimenti con mostri malvagi – solitamente è destinato ad un target femminile, così se un'opera ha per protagonisti dei ragazzi spinti dall'ambizione o dal senso di rivalsa, essa è dedicata quasi esclusivamente a ragazzi. Le tematiche, in certi casi, individuano il range d'età a cui un'opera fa riferimento ed *Erased*, trattando argomenti quali l'omicidio, lo stupro e la pedofilia, rientra in un target di riferimento adulto e nello specifico quello composto per lo più da giovani uomini.

Quello che sicuramente viene percepito alla fine dei dodici episodi che compongono la prima – e sicuramente unica – stagione di *Erased* è la volontà degli autori di narrare una storia in cui a venir fuori illesi siano gli ideali di amicizia e sacrificio che nascono e si infondono ben saldi fra i protagonisti della storia. Come si è detto, Satoru, portando a termine la sua missione, paga a caro prezzo la sua effettiva "vittoria" e ciò porta al cambiamento degli avvenimenti catastrofici che di lì a pochi anni avrebbero sconvolto la sua vita. Il sacrificio è uno dei temi principali delle opere audiovisive nipponiche, soprattutto se proveniente dal mondo fumettistico e animato. Esso non può essere scisso dall'amicizia, motore principale delle azioni dei protagonisti e va di pari passo con la forte drammaticità e il senso di eroismo che emergono dalle opere in questione. Se il sacrificio di Satoru è valso la salvezza di Kayo e degli altri bambini – ormai divenuti adulti – l'eroismo, tematica che tanto è cara al popolo giapponese, deve essere premiato e questo accade anche in *Erased*.

Come si è detto, infatti, all'inizio della storia Satoru non è altro che un ragazzo che sogna di diventare un fumettista di successo, ma che è costretto a lavorare come fattorino per mantenere il suo piccolo appartamento a Tokyo, riuscendo ben poco ad emergere nel suo campo e venendo rifiutato dagli editori che non vedono in lui l'astro nascente dei manga.

La rivalsa del ragazzo, il suo sacrificio e il trascendere dalla sua condizione di fallito, accettando il corso degli eventi per un bene comune e superiore, fa di lui un eroe che nell'epilogo della storia

verrà premiato. Satoru, infatti, diviene un mangaka di successo e la sua opera a fumetti verrà trasposta sotto forma di anime proprio grazie a quegli eventi di cui in passato – che ormai non è più un vero passato – non si era curato e che adesso risultano essere cruciali nella sua vita, nella sua realizzazione e nel suo riscatto come uomo e come artista. L'ordine è stato dunque ristabilito, la vera linea temporale viene vissuta e tutto è da ricondurre proprio a quell'abilità paranormale di Satoru che gli permetteva di viaggiare nel tempo.

È proprio il paranormale – o per essere più specifici, parlando di realtà, il surreale – un'altra tematica fondamentale in *Erased*. Il protagonista vive, come se fosse un flusso infinito, dei momenti della sua vita in modo da ristabilire l'ordine ed evitare il peggio e questo aspetto accomuna il prodotto ad altre opere del suo genere. Il surrealismo, infatti – bisogna precisarlo – è una delle caratteristiche principali dei visual media nipponici, si possono citare una serie infinita di opere che se ne servono per portare avanti la trama, rendendola a tratti più avvincente, e fra questi si può citare il dorama *Double Tone Two Yumi* in cui le protagoniste sembrano vivere una la vita nell'altra in un intrecciarsi – e ciò sembra calzare a pennello – di cicli temporali apparentemente diversi.

Il surreale, dunque, funge da filo conduttore fra un evento e l'altro e il suo utilizzo va riscontrato probabilmente alla nascita dei visual media giapponesi che conosciamo maggiormente in Occidente, soprattutto se si parla di manga e anime.

Se, comunque, per quanto riguarda le tematiche *Erased* si avvicina completamente alle opere audiovisive del Sol Levante, è sulla messa in scena, sulle pratiche di produzione e in parte su quelle di distribuzione che la serie sembra avere molti punti in comune con l'operato occidentale e probabilmente uno dei motivi principali di questo fattore è che essa sia frutto di una co-produzione con l'ormai sempre più affermata Netflix.

Dinamiche occidentali per una storia del tutto orientale

La messa in scena dei famosi dorama giapponesi è caratterizzata da inquadrature basilari, una fotografia scarna, da un montaggio semplice e da una recitazione che si basa quasi esclusivamente sulla pronuncia delle battute da parte degli attori, se si tratta di una serie a carattere drammatico, e dalle movenze degli attori e da un montaggio repentino se si ha a che fare con serie dalle caratteristiche comiche.

Il caso di *Erased* si distacca quasi completamente dai prodotti televisivi a cui il Giappone aveva abituato il grande pubblico e, come si è detto, il risultato finale è sicuramente dovuto alla co-produzione con Netflix.

La serie in questione, infatti, fin dai primi momenti, presenta una fotografia cupa e un uso delle inquadrature che si allontana dai classici prodotti televisivi nipponici e ciò sembra fare capolino nelle produzioni occidentali.

La costruzione visuale funge da motore percettivo per quanto riguarda alcune scene che, dunque, grazie ad un particolare uso della fotografia e alla presenza di inquadrature al limite del

cinematografico – dove spesso vengono messi in risalto la metropoli, grande protagonista della serie, e nella parte finale la natura – tendono a far percepire allo spettatore l'intento registico di portare sul piccolo schermo dei valori comuni attraverso una storia dai toni cupi.

La recitazione degli attori, inoltre, sembra avvicinarsi a quella cinematografica e particolare attenzione viene data agli attori bambini che, come se fossero dei professionisti, mettono in scena dei personaggi dalle storie problematiche, facendo trasparire la disperazione che li assale nei momenti difficili della storia e fidelizzando lo spettatore nell'evoluzione dell'amicizia che li lega, grazie anche alla regia che interseca i giochi di sguardi dei protagonisti in una grande metropoli dove gli adulti pensano al lavoro e alla loro carriera e i più piccoli sembrano crescersi da soli, guidandosi a vicenda verso la difficile età adolescenziale che li aspetta alle porte.

Grande rilevanza ha il montaggio, asciutto e senza fronzoli, che amplifica le tensioni dei protagonisti nei momenti di massimo pathos talvolta attraverso l'utilizzo di raffinati ralenti che mettono in evidenza il corto circuito temporale con cui Satoru si ritrova ad avere a che fare, altre volte tramite un veloce alternarsi di inquadrature che mettono in risalto gli avvenimenti cruciali della storia.

Quello che si può notare guardando *Erased* con un occhio critico è la percezione della volontà – probabilmente dei produttori – di voler fare capolino nella grande diffusione occidentale che sta investendo il mondo della serialità. Con l'avvento di Netflix, infatti, la fruibilità dei prodotti seriali sembra avere raggiunto la vetta della grande distribuzione di massa su scala mondiale e il 2017 sembrava l'anno giusto per far emergere il Giappone, da sempre consumista e consumistico.

La distribuzione di *Erased* su scala mondiale, quindi, ha segnato l'avvio di una serie di produzioni e distribuzioni che si sono divise fra televisione e piattaforme online e ciò avveniva già in precedenza con i prodotti audiovisivi animati.

Il successo di Netflix e Amazon Prime Video hanno sicuramente offerto un'opportunità al mondo della serialità in live action giapponese, tanto apprezzata in patria, ma poco conosciuta nel mondo occidentale e probabilmente non è un caso che la scelta sia caduta su *Erased*, il cui involucro sembra essere stato perfettamente costruito per un pubblico occidentale, ma che in fin dei conti non fa altro che esaltare la cultura di un popolo lontano.

Quel che sicuramente salta

all'occhio, comunque, è la scelta di un titolo dal forte impatto emotivo che, ben confezionato, può riferirsi ad un target molto più ampio da quello originale. Se, come abbiamo detto, in patria un prodotto come quello in questione viene rilasciato per essere fruito da un pubblico costituito perlopiù da uomini maturi, con la distribuzione di *Erased* su scala globale si può sicuramente assistere ad un cambiamento del target, che si amplifica e varia, coinvolgendo il pubblico di ambo i sessi e con un range di età più ampio che va ad abbracciare anche quello in piena adolescenza.
È comunque impossibile classificare *Erased* come un prodotto da promuovere a pieni voti, poiché in alcuni momenti si riesce ad avvertire un senso di vuoto che cerca di riempirsi attraverso delle scene che vengono tirate troppo per le lunghe, nonostante abbiano una loro validità emotiva e si pongano come momenti in cui il telespettatore possa venire in contatto con le emozioni dei protagonisti. È probabilmente per questo motivo che, a volte, si ha la sensazione che la storia principale venga messa da parte a favore di una volontà di fidelizzazione dello spettatore che, ormai giunto a più di metà dell'opera, ha anche il bisogno di sapere come prosegue la storia, conoscendo ormai bene i protagonisti principali, tra l'altro personalizzati in maniera impeccabile – e qui si sente l'eredità del lavoro dell'autore del manga originario – e giungendo in un momento in cui, trattandosi di un'opera che ripete in maniera temporale più volte gli stessi avvenimenti, può fare a meno di vedersi ripetere sullo schermo la medesima scena di compleanno o lo stesso flashback che si ripete più e più volte nella testa di Satoru.

Tralasciando delle cadute di stile – perdonabili – si può chiaramente affermare che l'esperimento, se vogliamo chiamarlo così, di *Erased* è da considerare totalmente riuscito, visto il sonoro successo anche fra quegli spettatori che prima di quel momento non avevano mai seguito una serie giapponese in live action. Questa ipotesi trova sicuramente la sua conferma nell'operato di Amazon Prime Video che, nel corso del 2018, ha prodotto e distribuito una modesta quantità di serie giapponesi in live action – compresi i classici dorama – come *Tokyo Girl*, *Fukuyadou Hompo: Kyoto Love Story* e *Tokyo Vampire Hotel* del visionario regista Sion Sono.
Si può dunque dire che, presentando un prodotto che si avvicina al mondo occidentale nella sua messa in scena ma che rimane ben saldo nelle tematiche, nel trattamento della storia e dei personaggi alla cultura nipponica, sia la Kansai Telecasting (KTV) che Netflix hanno portato alla ribalta un mondo di produzioni che pian piano anche il pubblico occidentale riuscirà a fruire senza esitazione – e difficoltà – alcuna.
E bisogna ringraziare *Erased*.

Note

[1] Con la definizione seinen ci si riferisce a tutti quei manga con un target adulto

[2] Le caratteristiche serie televisive giapponesi in live action, solitamente di genere drammatico

Biografia dell’autore Lorenzo Manuel D’Anna

Lorenzo Manuel D’Anna, nato a Castelvetrano nel 1992, è

laureato magistrale in “CITEM – Cinema, Televisione e Produzione Multimediale” con una tesi sulla distribuzione e l'importazione degli anime in Italia. Da sempre appassionato di cinema, negli ultimi anni la sua attenzione è rivolta in particolar modo ai visual media giapponesi e alle serie televisive a carattere sovrannaturale, distopico e fantascientifico.

Capitolo 5

Happy Valley

di Daniela Pizzuto

HAPPY VALLEY

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Happy Valley*

Anno 2014

Stagioni 2 (12 episodi)

Network BBC

Creatore Sally Wainwright

Cast principale

Sarah Lancashire è Catherine Cawood

Siobhan Finneran è Clare Cartwright

Charlie Murphy è Ann Gallagher

James Norton è Tommy Lee Royce

Rhys Connah è Ryan Cawood

Kevin Doyle è John Wadsworth

Trama

Good time for a change
see the luck I had could make a good man turn bad
so please please please
let me let me let me
get what I want this time [1]

Chissà se a Kevin Weatherhill, piccolo e pavido contabile della NGA di Hebden Bridge, West Yorkshire, sono venuti in mente i versi di *Please, please, please* degli Smiths mentre ritornava a casa dalla moglie Jenny, malata di sclerosi multipla, dopo aver ricevuto un sonoro rifiuto alla richiesta di un aumento di stipendio che gli avrebbe permesso di trasferire le figlie Melissa e Catriona in una scuola più prestigiosa: il suo capo, Nevison Gallagher, non aveva già approfittato abbastanza della buona fede di suo padre, di lui e della sua famiglia? Perché non gli era riconoscente per il suo lavoro e la sua dedizione all'azienda, dopo anni di impegno onesto e leale?
Se Nevison Gallagher fosse stato meno supponente, se non avesse tirato fuori le solite fandonie per cui "people make their own luck" ("It isn't like anyone sets out

to be *un*lucky. Is it? We all take opportunities. If we can. If we see them", replica Kevin la sera stessa alla moglie, aiutandola a mettersi a letto), se non avesse mortificato il piccolo ego di un piccolo uomo, ecco - il piccolo uomo non avrebbe deciso di cogliere una malsana occasione per compiere un malsano gesto nel più malsano dei modi: fingere di far rapire Ann, la figlia del proprio capo, allo scopo di ottenere un riscatto sufficiente a coprire le spese della sua famiglia – nonché una discreta quantità di interessi morali – per gli anni a venire. A tal scopo coinvolge Ashley Cowgill, un investitore immobiliare proprietario di un piccolo resort di caravan, dopo averlo accidentalmente scoperto a contrabbandare pacchetti di cannabis nei sacchi di sabbia, e due dei suoi giovani operai, il timido Lewis Whippey e il taciturno Tommy Lee Royce.

Ma la saggezza popolare racconta che il diavolo faccia le pentole ma non i coperchi, e così Kevin si ritrova il giorno dopo

convocato nuovamente nell'ufficio di Nevison, il quale gli comunica che no, non può davvero concedergli un aumento di stipendio perché non sarebbe corretto nei confronti degli altri colleghi, ma in via del tutto eccezionale e nella massima segretezza una cosa la può fare: sostenere le spese scolastiche di entrambe le bambine fino al diploma, in nome dei buoni rapporti e degli anni di buon lavoro condivisi insieme e di una discreta opera di convincimento da parte della moglie e della figlia ("You've got Helen to thank. And Ann. One way and another." gli dice Nevison "They both had a go at me."). Ma non solo: poiché a Helen è stato recentemente diagnosticato un cancro al fegato all'ultimo stadio, avrà bisogno di assentarsi più spesso e prendere qualche periodo di vacanza, in modo da poter fare con la moglie quelle cose che prima non avevano avuto tempo di fare, vedere posti nuovi, passare più tempo insieme - e chi meglio di Kevin può sostituirlo, lui che ha sempre seguito l'azienda con dedizione, che l'ha vista nascere e crescere, e che continua a curarla con il proprio lavoro ogni giorno? Kevin ovviamente non può far altro che accettare, ma non esiste buca abbastanza profonda per nascondere tutta la sua vergogna. Devastato dal senso di colpa, cerca di bloccare il rapimento, ma è troppo tardi e i complici, allettati dalla grossa somma promessa, non ne vogliono sapere di desistere. Cerca allora di rimediare andando alla polizia per smascherare il piano, ma come confessare un delitto che ancora non è stato commesso (ma che presto lo sarà!), di cui lui stesso è stato artefice e istigatore, e per il quale riceverà una miseria sul totale del riscatto ("cornuto e

mazziato", per restare in tema di detti popolari), e tutto per una misera ripicca personale? Kevin balbetta qualcosa di incoerente di fronte all'ufficiale di polizia di servizio alla stazione, ma non ha il coraggio di dire nulla e se ne va.
Ed è qui che la sua storia si interseca con quella della protagonista della serie, il sergente Catherine Cawood.

L'inizio della storia

Poliziotta irreprensibile ma anche materna nei confronti dei suoi familiari e dei colleghi di lavoro, Catherine Cawood è una quarantasettenne di Hebden Bridge che vive con la sorella Clare, ex eroinomane e alcolista, e il nipotino di otto anni, Ryan. Divorziata, è al momento coinvolta in una liaison con l'ex marito Richard – giornalista recentemente licenziato dal quotidiano locale che nel frattempo si è rifatto una vita con la giovane Ros, "il modello più recente" – all'insaputa del figlio Daniel (che, quando lo scoprirà più avanti nella serie, non avrà una reazione esattamente felice). La coppia aveva anche un'altra figlia, Becky, morta suicida otto anni prima. La ragazza, infatti, non si era mai ripresa dallo stupro subito da Tommy Lee Royce (suona già familiare questo nome?), un ragazzo manipolatore e violento che frequentava all'epoca e finito in carcere poco tempo dopo per una questione di spaccio e detenzione di droga, e si è tolta la vita poche settimane dopo la nascita di Ryan. Il fatto che sia stato Richard a ritrovarne il corpo è, tra gli altri, uno dei pesi che grava sulla coscienza di Catherine: lei, infatti, forse sarebbe riuscita a sopportare meglio lo shock (il che, visto il modo in cui orrendi flashback del cadavere della figlia continuano a tormentarla nei momenti di forte stress è quantomeno opinabile), ma il marito non è mai riuscito né a superare il momento, né a tollerare la presenza di Ryan, con cui rifiuta qualsiasi genere di rapporto (cederà solo più avanti nella storia, e solo perché Catherine sarà gravemente ferita ed impossibilitata a occuparsi di lui). Ryan incarna, per lui come per il figlio Daniel, il simbolo della violenza e dell'orrore: come può essere innocente un bambino nato in mezzo a tanto odio e dolore? Come si può sopportare di vedere la conseguenza fisica e materiale di uno stupro, di un delitto che ha portato via una figlia – che non era di certo perfetta né particolarmente amorevole, ma pur sempre una figlia? E come può Catherine continuare a voler bene a una creatura che, per sua natura, non potrà far altro che diventare come il padre?
Ma torniamo un attimo indietro. Dicevamo: Tommy Lee Royce appena uscito dal carcere.

È facile immaginare come la scoperta del suo recente rilascio abbia un effetto non esattamente positivo su Catherine: la sua è una caccia all'uomo tenace, insistente, con l'unico scopo di assicurarlo di nuovo e per sempre alla giustizia per il reato che ha commesso e di proteggere di conseguenza Ryan, nascondendolo in ogni modo possibile dall'influenza del padre (perché non è che lei creda a quanto dice Richard sulla natura intrinsecamente criminale di Ryan, ma certe sue reazioni violente, gli scatti rabbiosi, la scarsa pazienza, i modi sgarbati e le parole scurrili non è che siano comportamenti che la facciano stare poi così tranquilla).

E poi dicevamo: Tommy Lee Royce coinvolto nel finto-vero rapimento di Ann Gallagher.

Ann, nelle intenzioni di Kevin, doveva "solo" essere prelevata dalla sua auto, legata e nascosta in un luogo sicuro per un paio di giorni e rilasciata dopo la riscossione del riscatto. Ma nel momento in cui ci si rende conto che il rapimento è nelle mani di un vero e proprio soggetto pericoloso, ci si rende anche conto che quello che in un certo senso doveva solo essere uno scherzo crudele è ora diventato un reato grave, e che l'incolumità di Ann non è poi così scontata – tutt'altro. Ann infatti viene picchiata, legata, immobilizzata con un sacchetto di plastica sulla testa, spogliata della biancheria, stuprata, affamata, drogata; ad un certo punto Tommy Lee propone con molta tranquillità persino di ucciderla, perché ormai conosce troppi dettagli e non è sicuro lasciarla andare via sulle sue gambe. Quando Catherine inizia a mettere insieme tutti i pezzi del puzzle e le indagini ufficiali sul rapimento e quelle personali sulla collocazione di Tommy Lee collimano, farà di tutto per salvare di Ann, anche a costo della propria vita.

E anche: Tommy Lee come padre di Ryan.

Tommy Lee è finito in carcere prima che Becky si rendesse conto e accettasse di essere incinta, pertanto non ha mai saputo di avere un figlio. Non ha nemmeno mai saputo che Becky fosse morta. Catherine fa tutto il possibile per fare in modo che le cose continuino a restare così, ma il paese è piccolo e la gente parla, e nel giro di poco tempo Lynn Dewhurst, madre di Tommy Lee, le dice di avere visto Catherine andare a prendere il bambino a scuola e "Is it yours? One o' t'smack-heads down Hebden were saying it's yours". A queste parole, la ricerca di Ryan diventa per Tommy Lee quello che Tommy Lee è per Catherine: un'ossessione. Lo spia fuori dalla scuola, nel tragitto verso casa, fino ad avvicinarlo direttamente e un giorno, mentre sta tornando in bicicletta da solo, e lo convince a seguirlo nella piccola barca sul canale in cui si stava nascondendo dalla polizia. I tentativi di Tommy Lee di stabilire un contatto con il bambino sembrano sinceri, onesti, seppur dettati da un malriposto, deviato senso di paternità latente – almeno, fino a quando il bambino segue alla lettera ciò che lui gli dice di fare, tra cui il non dire nulla a sua nonna ("If they know where I am, they'll come and get me and put me in prison. You can't tell her anything. Even to her. Especially to her."). Ma Tommy Lee non ha messo in conto che Ryan è solo un bambino e non vede le cose come un adulto – certo non come un adulto criminale in fuga dalla legge – e che non gli pare vero di

poter portare il suo amico Cesco a vedere suo padre (suo padre!) che vive su una barchetta su cui prima o poi navigheranno nel canale, quando avranno abbastanza soldi da poter comprare il carburante: ed ecco che in quel momento l'idillio si incrina, la favola finisce, e gli occhi di Tommy Lee non sono più quelli di un padre con un figlio, ma quelli di un assassino il cui complice l'ha appena, seppur involontariamente, tradito. Nulla sarà più come prima, fino all'ultima, disperata scena della prima stagione, dove non avrà alcuna remora nel mettere in grave pericolo la vita di Ryan, pur di contrastare e offendere Catherine accorsa in suo aiuto.

...e la sua continuazione

Strutturalmente più vicina a una serie poliziesca tradizionale, la seconda stagione ritrova tutti i protagonisti della precedente. Diciotto mesi dopo gli eventi della prima serie, Catherine si trova, suo malgrado, coinvolta personalmente nel ritrovamento di un cadavere sfigurato in modo orribile: è il corpo di una donna in pieno stato di putrefazione, martoriato nelle parti intime con una bottiglia. Si scoprirà in breve tempo che si tratta di Lynn Dewhurst, madre di Tommy Lee, ora in carcere per l'omicidio di Kirsten McAskill, Lewis Whippey e Brett McKendrick: per quanto nessuno possa credere a questa ipotesi, Catherine aveva i mezzi, e soprattutto il valido motivo, per voler uccidere la povera donna, e si trova inizialmente esclusa dalle indagini sul caso. Ma quando i cadaveri salgono a due, e poi tre, e quattro nel giro di pochissimi giorni, Catherine si butta a capofitto nelle indagini alla disperata ricerca del colpevole. Le vittime sono tutte donne con comportamenti a rischio, prostitute che vivono di espedienti, con denti malridotti e abiti rimediati nelle associazioni di beneficienza, truccate molto pesantemente. Tutte, tranne una: Vicky Fleming, una rampante quarantenne con un buon lavoro e una vita sociale rispettabile, la cui casa è bruciata in un incendio doloso il giorno prima del ritrovamento del suo cadavere. È così fuori dal target del potenziale serial killer che nessuno degli inquirenti, compresi i due superiori della centrale della squadra Crimini Speciali di Halifax è in grado di collegarlo in maniera soddisfacente a tutti gli altri: sì, le modalità sono le stesse; sì, il cadavere è sistemato nello stesso modo, deturpato nello stesso modo, ma con meno violenza, meno maniacalità; c'è più accanimento nella lesione mortale, i lividi da strangolamento intorno al collo, che nel vilipendio del suo corpo post mortem. E anche quando, molto più

avanti nella serie, verranno fermati i primi sospetti e, in seguito, anche il vero colpevole, saranno tutti molto veementi nel dire che sì, le altre tre potrebbero essere opera loro, ma non quella, non Vicky Fleming – come se, uno, la vita delle altre tre donne non valesse quanto la sua, e due, il non aver ucciso lei potesse in un certo senso migliorare la situazione o addirittura pareggiare i conti.

Lo spettatore non sa chi sia il serial killer (lo scoprirà al termine del penultimo episodio in un crescendo straziante che culminerà in una delle scene più magistralmente dirette ed eseguite di tutta la serie), ma sa benissimo chi sia il responsabile dell'omicidio di Vicky Fleming, avvenuto completamente a favore di camera. Nel primo episodio la vediamo infatti in compagnia del DS John Wadsworth alla fine della loro relazione clandestina: John, irritato dal suo comportamento, ha appena deciso di lasciarla; Vicky, non esattamente d'accordo con questa decisione, gioca tutte le sue carte convincendolo a incontrarla ancora una volta, per restituirgli almeno le cose che aveva lasciato nel suo appartamento. John accetta di vederla per un'ultima birra al pub, ma dopo poco comincia a sentirsi male; Vicky lo soccorre e lo carica in macchina. John si risveglia la mattina in una scarna stanza d'albergo, nudo, in pieno stato confusionale. Arriva a casa dalla moglie e dai figli ancora sconvolto; accampa scuse sui motivi del suo ritardo (un appostamento che si è protratto più del previsto, l'impossibilità di avvisare, la segretezza dell'operazione), ma la moglie è stanca delle sue bugie, per cui litigano furiosamente di fronte ai figli, e lui se ne scappa al lavoro. Ancora scombussolato dalla notte di cui non ha alcuna memoria, John cerca di concentrarsi sul briefing mattutino inondato di immagini truci del ritrovamento di Lynn Dewhurst, quando al suo telefono iniziano ad arrivare da Vicky foto su foto compromettenti: lui in deshabillé, in lingerie da donna, mentre viene sessualmente violato.

Per John inizia un incubo che sembra non avere alcuna via di uscita, se non quella di affrontarla direttamente, convincendola con l'inganno a smettere di ricattarlo e a cancellare le foto, facendo finta di accettare nuovamente le sue avances. Ma la promessa di cancellare le foto non è sufficiente per John che, totalmente sopraffatto dalla paranoia, si è autoconvinto che Vicky abbia già inviato le foto a chiunque, che ne abbia salvate altre copie sul suo computer, in altri dischi, e perde completamente la testa: aggredisce Vicky alle spalle, e in uno scatto d'ira la strangola con un cavo elettrico. Preso dal panico, seppur tormentato dal senso di colpa per quello che sta per fare, non trova altra soluzione che rendere Vicky una nuova, inconsapevole vittima del serial killer - e il resto lo sappiamo già.

Sul fronte Casa Cawood, ci sono diversi cambiamenti. Daniel è stato cacciato di casa dalla moglie dopo aver scoperto che l'aveva tradita proprio mentre stava dando alla luce la loro figlioletta Daisy; Clare ha incontrato per caso Neil, una vecchia fiamma di gioventù, con cui riprende i rapporti ed inizia una relazione, e mentre da un lato la sua vita riprende un po' più di vigore, dall'altro il comportamento di Catherine, la sua ossessione con il serial killer, con Tommy Lee, con Ryan, la portano a ricadere in tentazione con l'alcol; Ryan, che sembrava aver

dimenticato la questione Tommy Lee di qualche mese prima ("We don't talk about me dad"), improvvisamente ritorna alla carica con domande sempre più insistenti sul padre, e forse non sono stati troppo severi con lui? Forse dovrebbero perdonarlo. Ognuno di questi avvenimenti, aggiunti allo stress dell'indagine per omicidio, affliggono Catherine più di quanto lei stessa sia disposta ad ammettere, ma è l'ultimo in particolare a causarle più dolore: cosa sta passando per la testa di Ryan?

Tutto e nulla, fondamentalmente. Catherine, Clare, e persino Daniel che tanto era contrario alla presenza di Ryan nelle loro vite ma che ora si sta lentamente affezionando al bambino, fanno tutto il possibile per riempire la sua vita di gesti di affetto e amore e positività. Ma quello che non sanno è che Tommy Lee, dalla prigione, e con la complicità di Frances Drummond, una "serial killer groupie" [2] che ha creato la persona di Miss Wealand, tenera e affettuosa insegnante delle elementari, sta cercando di portare il bambino dalla sua parte e contro Catherine. Frances, al sicuro nella sua posizione, dedica moltissimo tempo a Ryan: lo aiuta a leggere a scuola, gli parla con tenerezza di quanto sfortunato e incompreso sia il padre, che gli vuole bene ma non può contattarlo per colpa della nonna, gli recapita di nascosto una costosissima pista Scalextric per il suo compleanno. Ryan è talmente conquistato da così tante attenzioni e dal mistero che circonda suo padre che si lascia convincere a cercare attivamente un contatto con lui, addirittura scrivendogli di nascosto una lettera in carcere.

Il triangolo Tommy Lee/Ryan/Catherine continua ad evolvere, e non nel migliore dei modi.

Happy Valley, una crime story molto british

Happy Valley, scritta da Sally Wainwright (*Unforgiven* 2009, *Last Tango in Halifax*, 2012), e diretta dalla stessa Wainwright, Euros Lyn e Tim Fywell, è una serie poliziesca britannica divisa – per il momento – in due stagioni da sei episodi da un'ora l'una. La prima stagione ha debuttato su BBC One il 29 aprile 2014 e la seconda il 9 febbraio 2016, vincendo entrambe il prestigioso BAFTA Television Award nel 2015 e nel 2017 per la migliore serie drammatica. In Italia la serie è disponibile interamente su Netflix.

Ambientata a Hebden Bridge, West Yorkshire, *Happy Valley* presenta tanti dei tratti caratteristici dei titoli britannici degli ultimi anni: atmosfere realistiche, indagini più analogiche e meno sincopate, momenti di vita quotidiana scanditi dall'alternarsi di litri su litri di the, usato come panacea per tutti i mali, un inglese fortemente accentato e duro, strascicato, ben lontano dall'accento "posh" di Londra e del sud dell'Inghilterra in genere. Il titolo si ispira al nomignolo con cui è nota la zona, una valle felice afflitta da un serio problema di spaccio e consumo di droga (non è infatti grazie allo scoperto contrabbando di cannabis che Kevin recluta Ashley per la sua sconsiderata impresa?).

Sally Wainwright pone molto l'attenzione sul rispetto delle procedure della polizia britannica, perché

It always annoys me that a lot of British TV takes its influence from American cop shows, and of course their system is completely different from our system… It's the little myths as well, you know, like whenever you see a detective on telly his tie is always loose and he's got stubble. [3]

Il lavoro della polizia di un piccolo centro è fatto di lunghe attese e pochi momenti straordinari, di chiacchiere tra colleghi in attesa di briefing e di riunioni mattutine, di perquisizioni casa per casa alla ricerca di piccoli spacciatori, di inseguimenti e manganellate sulle ginocchia, e rare sparatorie: il clamore delle serie newyorkesi, gli inseguimenti in grande stile della costa occidentale, gli sceriffi imponenti e nazionalisti del sud a cui siamo maggiormente esposti in virtù di una programmazione televisiva sempre più americanizzata, sono distanti anni luce dalle atmosfere luminose e dai cieli cupi di Hebdon Bridge.

Il cast comprende nomi molto noti in ambito cinematografico e televisivo britannico. Sarah Lancashire (tra le altre: *Coronation Street*, 1987-2000; *Last Tango in Halifax*, 2012) nominata Ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico per i servizi all'arte drammatica nel 2017, è strepitosa nei panni di Catherine Cawood, fragile e indomita, ferita ma sempre combattiva, spinta da un forte senso di giustizia che rispetta fino in fondo, salda nei suoi valori e nell'affetto verso i membri della sua famiglia, ma anche rissosa e ostinata nelle proprie convinzioni. È talmente naturale nell'interpretazione da fondersi nel suo alter ego, come se Catherine fosse una proiezione di lei stessa. James Norton (*Grantchester*, 2014 -, *War & Peace*, 2016) offre un'interpretazione spettacolare nei panni di Tommy Lee Royce, così lontano dall'aria dimessa e mite del reverendo Sidney Chambers e dall'algida presenza del principe Andrej Bolkonskij, con i suoi cambi di atteggiamento repentini, l'espressione vacua e poi completamente "on point", lo sguardo privo di qualunque empatia. L'attore è così convincente da avere ricevuto persino delle minacce di morte in vece di Tommy Lee [4]. Tra gli altri, non possiamo che menzionare anche Kevin Doyle (*The Lakes*, 1997-99, *Scott & Bailey*, 2011-12) nei panni del DS John Wadsworth; Siobhan Finneran (*Benidorm*, 2007-15, *Downton Abbey*, 2010-12) come Clare Cartwright, sorella di Catherine; Shirley Henderson (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 2002; *Southcliffe*, 2013) nel ruolo di Frances Drummond/Cecily Wealand.

Quanta violenza è troppa violenza?

Nel terzo episodio della prima stagione, la giovane poliziotta Kirsten McAskill ferma per eccesso di velocità il furgone bianco su cui Lewis sta trasportando Ann verso il nuovo nascondiglio; Tommy Lee, a bordo della Mini gialla di Ann lo segue a breve distanza. Lewis riesce a malapena a convincere Kirsten a lasciarlo andare con un'ammenda, ma la situazione precipita quando inizia a sentire dei rumori provenire dal retro del furgone. Kirsten – che nell'episodio precedente ha ricevuto una sonora strigliata da Catherine per essere troppo arrendevole, e quindi cerca in questo momento un'occasione di riscatto professionale – non lascia

correrе e intima al ragazzo di aprire il portellone. Tommy Lee, che non ha certo intenzione di farsi scoprire, parte in retromarcia a gran velocità e la colpisce schiacciandola contro il furgone; Kirsten ha a malapena il tempo di chiamare la centrale e di dire “I think they’ve killed me”, prima che Tommy Lee ritorni su di lei e la schiacci ulteriormente con le ruote posteriori non una, ma ben due volte.

Nell’episodio successivo, Catherine è riuscita a trovare Ann Gallagher nella cantina di Lynn Dewhurst e la sta liberando, quando Tommy Lee rientra all’improvviso e le salta addosso cercando di colpirla a morte. Catherine si difende con le unghie e con i denti – è pur sempre una poliziotta preparata ed esperta, e ha svariati motivi per non voler soccombere – ma nello scontro è ferita gravemente, così tanto che è la stessa Ann a portarla fuori dall’appartamento. La puntata si chiude con Catherine che sviene nel mezzo della strada, più morta che viva, tra le urla disperate di Ann.

Il brutale assassinio di Kirsten McAskill e l’aggressione a Catherine hanno ricevuto forti critiche da parte del pubblico per la loro eccessiva e apparentemente gratuita violenza nei confronti delle donne. Il “Daily Mail” ha pubblicato le opinioni di alcuni spettatori che riportavano di essere “still shaking from the stress of it all”, ma la BBC, forte dell’aver trasmesso la serie in prima serata in fascia non protetta che “was clearly signposted with an on-air announcement before the episode started”, ha sostanzialmente ignorato la vicenda. Wainwright, invece

[e]xplained that the brutal death of the young policewoman was all part of the dynamics of the drama, to deliberately change the tempo. ‘It showed how much of a psychopath he [Tommy] is. It upped the ante hugely – just what is this man is capable of?’ I think violence is shocking. If violence on screen was so regular and people barely noticed it, that would be gratuitous. I hate gratuitous violence. [5]

Nella scena della morte di Kirsten si vede infatti come quello che sembrava solo un ragazzo taciturno, seppur un po’ violento, è totalmente fuori controllo, ma nella più assoluta naturalezza, senza alcuno scrupolo e senza alcun rimorso. Per quanto già altre scene abbiano mostrato la sua pericolosità – tra cui la tranquillità d’animo con cui si presta al rapimento di una ragazza innocente, la violenza sessuale che le infligge come se fosse un suo diritto – è lì che viene resa evidente

l'entità della sua follia e in cui ci si rende conto che sarà ben difficile che le cose possano risolversi positivamente, non solo per Ann, ma per ogni individuo coinvolto.
A proposito della seconda scena, Wainwright difende le proprie scelte stilistiche e narrative dichiarando che

People who criticise Happy Valley for being gratuitous are naive because I think we did it very responsibly. We showed the horrific fallout in episode five and how Catherine was hospitalised for weeks and damaged psychologically by what she'd been through. It was the reality of how you would be affected by that level of violence. Gratuitous violence is what you see on video games, Game of Thrones or – from what I've heard – things like Luther. There, you don't even know who the victim is and it's just a body on a slab in a morgue. The violence in Happy Valley was about women who we knew and cared for. And that was the whole point. [6]

Dello stesso parere è Sarah Lancashire, che solleva anche il dubbio che tanto clamore si sia scatenato solo perché le protagoniste dell'azione sono due donne:

I don't think it was gratuitous at all. I thought it was rather brilliantly shot. In actual fact, you hardly saw anything, really. It was very clever direction and cinematography. The brutality of the fight was what you heard. It wasn't actually what you saw. [3]

La violenza infatti è mostrata, ma non esposta. Intesa, ma non censurata. Si vede il sangue, si vedono i movimenti, si vedono a terra i corpi feriti delle due donne, ma non si vede mai l'atto violento in sé. Sono infatti i rumori, i gemiti, i respiri faticosi, lo schiocco delle ossa che si spezzano, le urla, a rendere le scene realistiche e ben costruite. Non c'è insistenza (la scena dura il giusto, non perdura oltre il suo tempo), né il voyeurismo patinato di alcune serie americane (potremmo prendere ad esempio procedural e crime series qualunque, persino prodotti ben realizzati come *Criminal Minds*, che rispetto ad altre ha un occhio più clinico verso la violenza, ma che a volte non può fare a meno di indugiare qualche secondo di troppo su una ferita, un urlo di angoscia, l'arma insanguinata e minacciosa di un serial killer) o di un'altra serie britannica di successo quale *The Fall* (anche se, ad onor del vero, lo sguardo voyeuristico della serie è funzionale a ciò che vuole mostrare, ovvero l'omicidio seriale dal punto di vista del serial killer, la violenza che sfocia nella sublimazione sessuale, l'inganno patologico), ma un'esposizione nuda e cruda della violenza, con le sue reali conseguenze: ad un cazzotto sul naso corrispondono fiotti di sangue e non la gocciolina che l'offeso si pulisce col dorso della mano con disprezzo; ad una manganellata su una gamba corrisponde una persona che potrà prima o poi ad alzarsi, ma non con facilità; ad un investimento con volo su cofano e parabrezza corrispondono gravi conseguenze per l'investito, e non due secondi di smarrimento e la ripresa dell'attraversamento della strada come se nulla fosse. "If you get your head smacked against the wall, you bleed. It's life", questa è

l'opinione della regista. E questo genere di violenza, così realistica e plausibile, è quella che più colpisce lo spettatore perché "what made it disturbing was the feeling that among dismal, defeated, poor people, awful things are happening all the time, behind that neighbour's door or in the corner of your eye."
Il crimine dunque non è ad appannaggio di sole menti deviate, ma anche delle persone più comuni; il pericolo è reale, è là fuori, e non c'è alcun motivo per cui non possa colpire anche qualcuno a noi molto caro, senza preavviso: quale colpa ha Ann Gallagher, se non quella di avere un padre un po' avaro? Quale colpa hanno le prostitute di Hebden Bridge, se non quella di cercare di sopravvivere a tutti i costi con i pochi mezzi che hanno a disposizione?

Nature vs. Nurture

Senza entrare troppo a fondo nel dibattito sociale, evolutivo e psicologico, una delle questioni in background che viene accarezzata ma mai affrontata appieno è il contrasto tra natura e ambiente, quello che in inglese è noto come "nature versus nurture": è la società, l'ambiente esterno a plasmare chi siamo, oppure è il corredo genetico a determinare il nostro carattere e il nostro futuro? E di conseguenza: c'è possibilità di recupero per chi nasce in un ambiente sfavorevole, da genitori criminali, oppure è destinato a essere schiacciato dall'eredità contenuta nel proprio DNA? Se Tommy Lee fosse stato allevato in una famiglia attenta e amorevole sarebbe diventato comunque un criminale psicopatico e asociale, oppure l'ambiente lo avrebbe plasmato in un adulto innocuo e responsabile? Questo è quello che crede Frances, che nella sua ultima scena con Catherine, dopo che il suo inganno è stato smascherato, dopo che l'inganno di Tommy Lee nei suoi confronti è stato smascherato, continua ancora a considerarlo un'anima innocente e a difenderlo, perché

[n]o-one is born evil. He may have done things, I know he's done things, and yes, he will inevitably have put his own slant on it all and made it seem not as bad as it might really have been. But we all do that, we're all human. But. He isn't evil. He's a product of his childhood, and he had an awful childhood. But he isn't intrinsically evil. […] With help - and kindness – I believe he will become the person he was always capable of being. Good and kind and gentle and thoughtful. That's what I see. When I visit him. When I look into his eyes. I see no evil. [2x6]

È vero – Tommy Lee è cresciuto in una situazione disgraziata, povero, poco istruito, con una madre troppo giovane e troppo sbandata, un padre assente, una vita dura sin dalla tenera età: è un delinquente, ma la vita che ha avuto non poteva renderlo nulla di diverso. Però – Tommy Lee è un criminale, che compie azioni criminali, con intento criminale. Non è pentito di nulla, né di ciò che ha fatto a Becky, né di ciò che ha fatto ad Ann o a Ryan. Tommy Lee è per Catherine semplicemente un "unrepentant bastard".

Però è qui che si insinua il dilemma di Catherine: considerare Tommy Lee "naturally evil" implica considerare anche Ryan allo stesso modo, ed è una rivelazione che non può sopportare. Ryan, anche se frutto di un evento tragico che ha distrutto la sua famiglia, è stato cresciuto in un clima amorevole, è stato seguito, incoraggiato, coccolato proprio come un qualunque bambino in una qualunque famiglia normale. L'influenza dell'ambiente deve essere più forte di quello della natura. Eppure il sospetto che la genetica sia più forte dell'ambiente socioculturale, che il sangue sia più forte dell'amore è un dubbio che attanaglia Catherine sempre di più nel corso della serie guardando Ryan, il comportamento spesso piuttosto distaccato, la facilità con cui gli schemi di Tommy Lee e di Frances hanno presa su di lui.

Il terrore che il legame genetico con Tommy Lee sia più forte di quello che lei spera è palpabile, soprattutto nelle ultime scene dell'ultimo episodio, il che è forse un modo per intendere che questo sarà ciò di cui ci si occuperà nella prossima stagione.

...e adesso?

Nonostante la seconda stagione abbia una conclusione piuttosto soddisfacente, che lascia in sospeso solo qualche piccolo aspetto della trama (nulla che abbandoni lo spettatore con un senso di ingiustizia e incompletezza in caso di mancato rinnovo, come invece è successo, per fare un esempio piuttosto recente ed eclatante, nel 2017 per *Sense8*, bloccata prematuramente in pieno cliffhanger alla fine della seconda stagione), le storyline principali hanno una loro conclusione: il piano di Tommy Lee è stato scoperto e lui rimane in carcere; l'indagine sul serial killer arriva al suo tragico compimento; Frances viene allontanata; e a Casa Cawood torna la consueta turbolenta tranquillità.

La lettera di Ryan apre però un grande spiraglio in vista della terza stagione che, supponiamo, dovrebbe raccontare la storia di Tommy Lee e l'evoluzione del suo rapporto col figlio. Wainwright ha dichiarato di avere del materiale per una nuova stagione, ma di non volere accelerare i tempi: al momento, infatti, ha troppi progetti attivi e non vuole rischiare di creare un prodotto mediocre, inferiore in qualità alle due stagioni precedenti, perché "[she]'d hate to do a third series and have people say it wasn't that good." [7] Per certo si sa che Sarah Lancashire vestirà ancora i panni pesanti di Catherine Cawood e James Norton quelli di Tommy Lee Royce; per il resto, si attendono notizie, di qualunque genere, entro la fine del 2018.

Note

[1] The Smiths, *Please please please let me get what I want*

[2] Per un approfondimento sul fenomeno: Marilena Cremaschini, *Le SKG donne che amano i serial killer*, “marilenacremaschini.it”, 14/08/2018

[3] Helen Pidd, *What makes Happy Valley TV’s most realistic police drama?*, “The Guardian”, 26/01/2016

[4] Graham Ruddick, *James Norton 'got death threats' after playing Happy Valley baddie*, “The Guardian”, 29/12/2017

[5] Maggie Brown, *Happy Valley writer: I don't have to apologise for show's violence*, “The Guardian”, 25/05/2014

[6] David Brown, *Happy Valley writer Sally Wainwright – I’ve got plans for a second series*, “Radio Times”, 03/06/2014

[7] Emma Nolan, *Happy Valley season 3 release date, cast, trailer: Will there be another series?*, “Express”, 17/01/2018

Biografia dell’autrice Daniela Pizzuto

Dopo sette anni passati ad inseguire treni, studenti, e compiti e

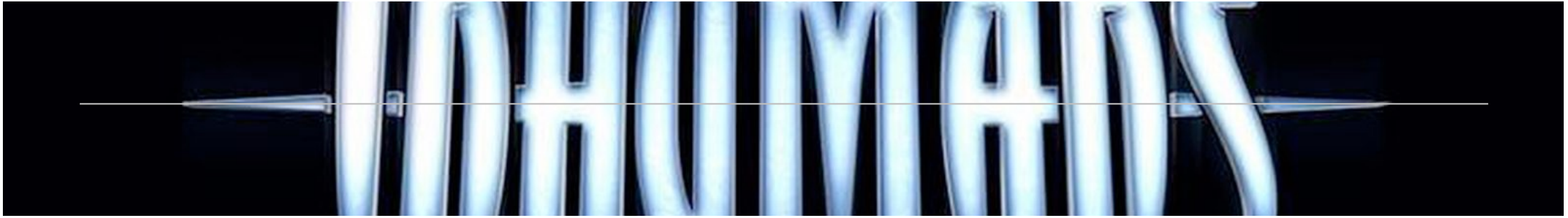
traduzioni da correggere presso l'Università di Bologna, ora Daniela Pizzuto si gode gli oneri e gli oneri del lavoro d'ufficio presso una grande istituzione italiana. Ma la passione verso i translation studies, la narrativa contemporanea e di genere, la cultura britannica e giapponese non è per niente diminuita - tutt'altro: continua infatti a portare avanti piccoli progetti di traduzione e a svolgere l'attività di insegnante freelance di inglese.

Nei momenti liberi la si può trovare facilmente a fare la maglia avanti a Netflix con una tazza di Lady Grey o di Jasmine Tea in qualunque stagione.

Capitolo 6

Inhumans

di Barbara Maio



SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Inhumans*

Anno 2017

Stagioni 1 (8 episodi) Cancellata

Network ABC

Creatore Scott Buck

Cast principale

Anson Mount è Black Bolt

Serinda Swan è Medusa

Ken Leung è Karnak

Eme Ikwuakor è Gorgon

Isabelle Cornish è Crystal

Ellen Woglom è Louise

Iwan Rheon è Maximus

Trama

La famiglia reale degli Inumani vive da tempo isolata sulla Luna nella città di Attilan dove il sovrano Black Bolt, sua moglie Medusa e l'intera famiglia governano sul popolo di (potenziali) inumani che vengono periodicamente prescelti per sottoporsi alla cerimonia della Terrigenesi per liberare il proprio potere.

Il fratello di Black Bolt, Maximus, organizza un colpo di Stato contro il sovrano che, con il resto della famiglia imperiale, è costretto a fuggire sulla Terra, nello specifico alle Hawaii dove già vi erano altri Inumani a loro vicini, per cercare di riconquistare la loro posizione mentre devono anche guardarsi da forze speciali umane che li braccano, al contempo cercando di mantenere il loro segreto.

Quando la famiglia si riunisce, comincia il contrattacco per riprendere il trono ma Maximus ha ormai compromesso Attilan e forzatamente gli Inumani devono trovare riparo sulla Terra.

Cronaca di un fallimento annunciato

Degli Inumani nel Marvel Cinematic Universe se ne parla dal 2011 e nel 2014 viene annunciato che un film con protagonista la famiglia reale inumana avrebbe fatto parte del grande progetto Marvel relativo alla Fase Tre con debutto a fine 2018.

Il tema, però, viene già introdotto nel 2014 nella seconda stagione di *Agents of Shield* dove gli Inumani occupano tutta la seconda parte della stagione con Daisy, la co-protagonista dello show, che si scopre essere una di loro.

Successivamente, le informazioni sul film diventano sempre più nebulose fino a che la Marvel decide di farne una serie di otto episodi per la ABC (come *Agents of Shield* e la cancellata *Agent Carter*) ma con esordio sul grande schermo IMAX.

Infine viene rivelato che lo showrunner della serie sarebbe stato quello Scott Buck che già tante critiche e recriminazioni aveva sollevato con *Iron Fist*, la peggiore serie Marvel della partnership con Netflix.

Con queste premesse era facile immaginare come *Inhumans* sarebbe andata incontro a molti ostacoli produttivi e creativi e i fan, solitamente abbastanza benevoli con i prodotti della Marvel, hanno condannato la serie ancora prima che debuttasse, dopo il rilascio di una serie di immagini promozionali che richiamavano il peggiore dei cosplay.

Anche la strategia di lancio non è sembrata delle migliori, con i primi due episodi proposti in formato IMAX ad inizio settembre 2017 per poi lanciare l'intera serie sulla ABC un mese dopo, spezzando la narrazione seriale con un intervallo già molto lungo in partenza e, soprattutto, non giustificando il formato IMAX, proponendo una messa in scena con pochi effetti speciali. Anche la stessa Attilan che dovrebbe essere una città imperiale, è rappresentata per la maggior parte in interni scarni che ricordano uno showroom IKEA.

Gli effetti speciali più rilevanti della serie sarebbe dovuti essere i capelli di Medusa e LockJaw, il cane gigante che accompagna la più giovane della famiglia, Crystal, ma in entrambi i casi, il risultato non sembra essere all'altezza di un prodotto Marvel e, specialmente nell'animazione dei capelli, l'effetto è fastidiosamente amatoriale.

È noto come la Marvel investa meno nei suoi prodotti televisivi ed è quindi chiaro come queste serie debbano cercare vie traverse per raggiungere un grado di professionalità ed estetica adeguato, senza diventare un prodotto high budget, ma in una serie televisiva ambientata in parte nello spazio con un gruppo di persone dotate, sarebbe stato utile pensare a scelte diverse. Proprio il regista Roel Reiné che ha diretto i due episodi di apertura, ha dichiarato in una intervista [1] come il budget e i tempi fossero molto stretti con soli 20 giorni per girare i primi due episodi, destinati ad uno schermo IMAX e, quindi, con la necessità di ricercare una certa spettacolarità e più ampio respiro. Alla mancanza di risorse in una serie che sarebbe dovuta essere spettacolare, si è aggiunta una scrittura che non ha convinto nessuno, con un gruppo di personaggi per i quali difficilmente si può fare il tifo pur trattandosi degli “eroi” della storia.

Lasciando da parte i paragoni con i fumetti e limitandoci a ragionare su questo adattamento televisivo, *Inhumans* passa dall’incoerenza al ridicolo, senza passare per il *cult* o per il *guilty pleasure*.

Pensiamo ad alcune scelte narrative: il protagonista Black Bolt non può usare la sua voce poiché ha una forza distruttiva tale da radere al suolo tutto quello che lo circonda e, quindi, non parla mai. Per un ruolo del genere sarebbe stato adatto un attore estremamente espressivo laddove si è scelto, invece, un Anson Mount che non emerge esattamente per le sue sfumature espressive. Inoltre, per una razza che si presuppone così evoluta, sembra assurdo che il Re possa parlare solo con la Regina in un linguaggio dei gesti solo a loro noto, scelta che appesantisce e rallenta tutte le scene di dialogo con il Re presente.

Anche il presunto *villain* della serie, Maximus, fratello di Black Bolt che ha il volto dell'attore Iwan Rheon, sembra essere stato costruito pensando troppo all'esperienza pregressa dell'attore nel *Trono di Spade* dove interpreta un altro cattivo, Ramsay Bolton, uno dei più spietati della nota serie fantasy. Rheon diventa quasi una citazione-parodia di se stesso e non viene aiutato da una sceneggiatura che propone dialoghi scontati e da psico-dramma familiare.

Inoltre, come detto, il tema Inumani era già stato introdotto con successo da *Agents of Shield* facendo pensare, quindi, alla necessità di legare le due serie ma, alla fine, l'unico legame viene relegato ad una battuta sul rilascio di cristalli di terrigenesi nell'oceano, in riferimento agli accadimenti della fine della seconda stagione di *Agents of Shield*, quando Daisy spinge in mare con i suoi poteri un velivolo con questi cristalli a bordo per fermare la madre, ormai impazzita. Proprio perché questa serie ha trattato (e continua a trattare) il tema - con chiarezza e linearità - è sembrato ancora più strano che la nuova serie non facesse ulteriori tie-in, anche perché gran parte di essa si svolge sulla Terra. Infatti, in *Agents of Shield* viene rivelata l'esistenza di una vera e propria città nascosta tra le montagne dove gli inumani cercano rifugio ed è quindi strano che la famiglia reale non ne fosse a conoscenza visto che la serie si apre proprio con un emissario del Re che è approdato sulla Terra per recuperare e salvare un inumano in pericolo.

In pratica, *Inhumans* si innesta in un universo già esistente, lo riconosce brevemente per poi dimenticarlo del tutto.

È tutto connesso? Forse no.....

Il claim del MCU "It's all connected" ha fatto da guida all'intero universo narrativo e si è da subito compreso come l'affermazione fosse tremendamente sfidante in un mercato che cambia rapidamente così come i gusti del pubblico. Prima che la Marvel entrasse prepotentemente in gioco nel 2008 con *Iron Man*, il cine-comics era più una occorrenza randomica che il frutto di una strategia a lungo termine.

La nascita del MCU ha cambiato tutto ed oggi è quasi impossibile pensare ad un film tratto da un fumetto senza che ad esso vi sia attaccata una saga o un universo condiviso; lo stesso *Deadpool* che si denota come un progetto a sé, mostra comunque i suoi legami con il mondo degli X-Men, mentre l'avversario storico della Marvel, la DC Comics, ha capito presto come per sostenere i suoi eroi ci volesse un substrato narrativo comune. La difficoltà di

questa strategia, però, risiede nel tenere le fila di tante storie e personaggi che vivono di vita propria per poi intrecciarsi in determinate occasioni.

Il recente *Avengers Infinity War* ha mostrato come la Marvel riesca a gestire tutti questi input costruendo un film che ha decine di personaggi, tra maggiori e minori, dei quali abbiamo già avuto un assaggio in passato e, quindi, sappiamo già dove collocarli e cosa aspettarci da loro, e poco importa se non tutto riesce al 100%: una caduta qua e là è perdonabile in dieci anni di esistenza.

Sul lato televisivo, la Marvel ha tentato la stessa tattica, legando *Agents of Shield* con *Agent Carter* - riuscendoci pur se ambientati in periodi diversi -, e poi con il progetto Netflix che ha replicato esattamente la fase 1 del MCU, offrendo prima una vista dedicata ad ogni personaggio per poi metterli insieme in una serie ad hoc, *The Defenders*, riuscendo anche a creare un vero e proprio spin off con *The Punisher*.

In considerazione di ciò, appare ancora più strano questo *Inhumans* slegato ma non veramente autonomo dall'universo televisivo pre-esistente, in questo caso, come detto, di *Agents of Shield*, non totalmente isolato ma con una storia chiusa su se stessa, ancora più strano visto che entrambi gli show sono sulla ABC ed un legame sarebbe stato possibile, come fatto tra *Agents of Shield* e *Agent Carter* in passato.

Come detto, le problematiche per spiegare questo insuccesso sono molteplici ma, sicuramente, la percezione avulsa di *Inhumans* nel MCU allargato anche alla televisione, non ha aiutato il progetto a decollare anche perché l'esordio su schermo IMAX è sembrata una dichiarazione di intenti arrogante e non giustificata dal risultato finale.

La serie fallisce anche nel rappresentare una estetica camp, magari, più vicina al mondo dei fumetti, scelta che forse avrebbe potuto salvare la serie donandole un aspetto originale e maggiormente fumettistico. La scelta effettuata di prendersi terribilmente sul serio ha, invece, portato alla cancellazione della serie dopo una sola stagione da otto episodi.

La serie sparisce senza lasciare traccia nel MCU, una occasione persa per sviluppare

sul piccolo schermo ancora una volta una storia di supereroi nel momento in cui *Agents of Shield* viene rinnovata per una sesta stagione, dimostrando che laddove la forza di un prodotto è nei personaggi e nelle linee narrative, si può anche ovviare ad una mancanza di mezzi da blockbuster a favore della creazione di un mondo che entra con forza in un universo condiviso molto ingombrante, tanto che la sesta stagione di *Agents of Shield* è stata posticipata alla prossima estate per non scontrarsi con gli avvenimenti che ci saranno in *Avengers 4*, ponendosi nuovamente a latere del racconto principale di Iron Man & Co. ma sviluppando la propria storia e i propri personaggi in maniera autonoma.

Lo storytelling mancante

Ma dove risiede esattamente la causa del fallimento di *Inhumans*? Quando ci troviamo di fronte ad un prodotto realizzato nella più potente e organizzata industria produttiva del settore, da una casa di produzione come la Marvel che governa uno dei franchise più redditizi di sempre, è difficile pensare ad una occasione mancata per motivi organizzativi, tecnici o di marketing. Infatti, a ben guardare, la Marvel ha sostenuto questo progetto televisivo ben più dei precedenti, creando hype e utilizzando la strategia del lancio su schermo IMAX per creare curiosità intorno al progetto. Eppure la serie fallisce sul piano tecnico, come detto, a causa di effetti speciali non all'altezza ma, soprattutto, non riesce nella creazione di uno storytelling avvincente e coinvolgente,

Pensiamo solamente al gruppo di protagonisti della famiglia reale che avrebbe dovuto coinvolgere gli spettatori nelle sue vicende ma, invece, risulta in massa antipatico e spocchioso, laddove il villain, Maximus, si pone a tratti come il difensore dei poveri e degli oppressi cioè tutta quella parte di popolazione di Attilan ritenuta inferiore poiché non in possesso dei poteri inumani.

È difficile sentirsi coinvolti o temere per il destino del Re e della Regina, difficile godere della loro storia d'amore, lamentosa e piatta come il peggiore dei romanzi rosa. Anche il resto dei personaggi si muove tra la battuta scontata e l'azione insensata, disperdendo la compattezza narrativa che magari avrebbe aiutato vista la brevità della serie. Invece la serie si concentra su più storie tra Attilan e la Terra con momenti assolutamente superflui.

Uno dei punti di forza della “peak tv” è la costruzione di personaggi forti e reali anche in contesti di fantasia, personaggi che evolvono in maniera coerente e nei quali lo spettatore può identificarsi o, comunque, seguire con passione. L’innamoramento per il personaggio è uno dei motivi di forza di tante serie che proseguono per anni con successo e un seguito notevole.

La sensazione che si ha guardando la serie è che non fosse ben chiaro lo sviluppo e le dinamiche dei personaggi sin dall’inizio. Infatti, puntando sul carisma del villan si sarebbe potuta offrire una vista ribaltata con punti di vista differenti, magari sfidando anche il fumetto e cambiando le carte in tavola tanto più che, come brevemente accennato prima, Maximus sembra essere dalla parte giusta anche se utilizza mezzi non propriamente ortodossi per portare avanti il suo discorso. Invece, la serie si sviluppa in maniera molto, troppo scontata, mettendo buoni da una parte e cattivi dall’altra, senza creare zone grigie o, almeno, facendo ragionare i protagonisti sulle loro azioni. Come detto, l’argomento è stato trattato in diverse stagioni da *Agents of Shield* che, invece, ha mostrato proprio come il tema inumani potesse diventare una metafora esplicita dell’integrazione, dell’inclusività e della complessità delle differenze che nell’America contemporanea di Trump assume ancora più importanza.

Il percorso emozionale dei personaggi di *Inhumans* è sterile e le storie sviluppate così prive di fondamenta che ogni metafora diventa banale e trita.

Marvel Tv

È di questi giorni la notizia che la Marvel sta lavorando ad una nuova lista di serie tv per il suo canale di streaming prossimo al lancio. La necessità di contenuti in grado di lottare con la qualità e quantità di Netflix e soci ha spinto la Marvel a ridisegnare la sua strategia televisiva. Come visto, fino ad oggi universo cinematografico e televisivo sono stati condotti separatamente con alcuni collegamenti più in forma di easter

eggs che come veri e propri intrecci narrativi e comunque sempre in un solo senso, dal cinema alla tv e non viceversa.

La nuova organizzazione porta il discorso su un altro livello poiché questi prodotti saranno creati all'interno del MCU e non nella parte televisiva e probabilmente riguarderanno serie con protagonisti personaggi già visti sul grande schermo (si parla per ora di Loki e Scarlet Witch). Il perimetro di questo progetto non è ancora noto ma è certo che la parte prettamente televisiva della Marvel sembra scalare ancora di più posizioni verso il basso e show come *Agents of Shield* ma anche *Daredevil* e company, oltre che tutti quegli show come *Legion*, *The Gifted*, *Runaways* e simili che si sviluppano sotto l'ombrello della Marvel, resteranno comunque indietro per budget e marketing, rendendo complicato (e iniquo) uno scontro con questi nuovi prodotti in arrivo.

Comunque, al di là di ciò che accadrà nei prossimi mesi, resta negli occhi il fallimento di *Inhumans*. "Inhumans is a caped catastrophe" [2] per la quale è complicato trovare spiegazioni logiche se non nel fatto che una serie di sfortunati eventi ha messo in fila gli attori sbagliati, una storia sgranata che non segue una logica narrativa, personaggi che non hanno un percorso chiaro e motivazioni definitive, uno showrunner probabilmente non talentuoso abbastanza per tenere le fila di un progetto così ambizioso e ricco di aspettative. Ha ragione Maureen Ryan quando afferma che "*Iron Fist* looks like *Citizen Kane* next to this slapped-together, incoherent, cheap-looking mess". [3] È un bene che la Marvel abbia cancellato la serie dopo una stagione, evitando di prolungare l'agonia di questi inumani che trovano una casa decisamente migliore in *Agents of Shield*.

Note

[1] Richard Trenholm, *What did Marvel look for in 'Inhumans'? Fast and cheap*, "CNet Magazine", 14/08/17

[2] Ed Power, *Inhumans is a caped catastrophe*, "Telegraph.co.uk", 25/10/2017

[3] Maureen Ryan, *TV Review: 'Marvel's Inhumans'*, "Variety", 27/09/2017

Biografia dell'autrice Barbara Maio

Barbara Maio è Dottore di ricerca in Cinema e Tv Studies (Roma 3 2006). Ha pubblicato ampiamente su questioni di autorialità televisiva, generi e cult tv. Dirige la rivista "Ol3Media" ed ha fondato questo progetto "Osservatorio Tv". Insegna "Comunicazione Transmediale" alla Quasar University di Roma. Cura da oltre 10 anni il suo blog Cult Television. Sito internet barbaramaio.it.

Capitolo 7

La Casa di Carta

di Désirée Favero

LA CASA DE PAPEL

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *La Casa de Papel*

Anno 2017

Stagioni 2 (15 episodi) rinnovata

Network Antena 3 e Netflix

Creatore Álex Pina

Cast principale

Úrsula Corberó è «Tokyo» / Silene Oliveira

Itziar Ituño è Raquel Murillo

Álvaro Morte è «Professore» / Sergio Marquina / Salvador Martín

Paco Tous è «Mosca» / Agustín Ramos

Pedro Alonso è «Berlino» / Andrés de Fonollosa

Alba Flores è «Nairobi» / Ágata Jiménez

Miguel Herrán è «Rio» / Aníbal Cortés

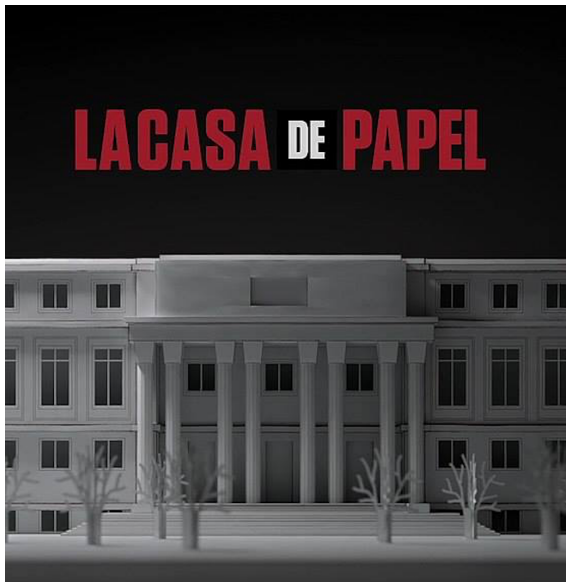
Jaime Lorente è «Denver» / Ricardo Ramos

Esther Acebo è «Stoccolma» / Mónica Gaztambide

Darko Peric è «Helsinki» / Yashin Dasáyev

Trama

Un uomo misterioso, chiamato "El Profesor" (Il Professore), recluta otto persone per portare a termine un'idea ambiziosa: la più grande rapina della storia. Il piano prevede di irrompere nella Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, la zecca nazionale spagnola di Madrid, e stampare 2.400 milioni di euro. Nessun derubato, nessuna vittima. Per poter portare a termine il suo ingegnoso piano, il Professore studia per anni il colpo fin nei minimi dettagli ed infine, trova i giusti esecutori. Recluta una squadra di otto persone con abilità diverse e precedenti penali di vario genere. Tutti e otto i rapinatori hanno una condizione sociale simile e di primaria importanza per il colpo: non hanno nulla da perdere. Ogni componente dovrà seguire tre importanti regole: non rivelare la propria identità, non fare domande personali e non instaurare relazioni. Per questo ogni rapinatore avrà il nome di una città: Tokyo, Mosca, Berlino, Nairobi, Rio, Denver, Helsinki e Oslo.



Per cinque mesi i protagonisti si nascondono in una tenuta nelle campagne di Toledo per studiare e simulare il piano dall'inizio alla fine. L'obiettivo principale è quello di riuscire a guadagnare tempo, il gruppo ha bisogno di rimanere undici giorni dentro la Fábrica per poter stampare il denaro, tenendo sotto sequestro i dipendenti e alcuni studenti del Collegio Britannico. Tra questi studenti vi è anche il loro lasciapassare, Alison Parker, figlia dell'ambasciatore d'Inghilterra. In undici giorni dovranno confrontarsi con le forze di polizia spagnole, capitanate dall'ispettrice Raquel Murillo che negozierà il sequestro dei 67 ostaggi. Nonostante le divergenze e il rischio di compromettere l'intera operazione, i rapinatori cercheranno sempre come prima cosa di combattere le forze dell'ordine grazie al consenso dell'opinione pubblica.

La Casa di Carta è una serie spagnola creata da Álex Pina e prodotta da Atresmedia in collaborazione con Vancouver Media e trasmessa sulla rete Antena 3, paragonabile ad "Italia Uno". Presentata al III Festival della televisione a Burgos nel marzo del 2017, *La Casa di Carta* viene trasmetta per la prima volta il 2 maggio dello stesso anno. In totale vengono previsti 15 episodi da 70 minuti che vengono trasmessi fino al 23 novembre del 2017. Solo posteriormente Netflix decide di acquisire i diritti per lo streaming della serie e distribuisce in tutto il mondo la serie divisa in due stagioni con il nome di *Money Heist*: la prima stagione in uscita il 25 dicembre 2017 e la seconda il 6 aprile 2018. Il tempo di esecuzione viene tagliato a 40-50 minuti di lunghezza, gli episodi aumentano a 22. Il 18 aprile 2018, Netflix ha rinnovato la serie per una terza parte, che dovrebbe essere rilasciata nel 2019. La nuova stagione sarà un'esclusiva di Netflix e verrà distribuita in tutto il mondo.

Il tempo è denaro

Un'ottima intuizione quella di Netflix, quando decide di comprare *La Casa di Carta* e mostrarla al mondo intero. Il successo della serie spagnola era alquanto imprevedibile fin dal suo inizio, prodotta e trasmessa da un'emittente televisiva che, anche se con un suo peso in Spagna, non è nulla al confronto dei grandi produttori americani. Un basso budget di produzione, degli attori semi-sconosciuti anche a livello europeo, degli autori televisivi sconosciuti al di fuori della Spagna e nessun regista famoso o nome importante ad attirare l'attenzione. In più, lo

stereotipo classico sulle opere televisive spagnole, si sa, non ci fa pensare a molto più che alle telenovelas stile *Il Segreto di Puente Viejo*. Nonostante questo però, Netflix ha deciso di acquisire questa piccola serie televisiva che in un anno ha portato ad ascolti da record. Prima di tutto è stata la "serie non in lingua inglese più vista nella storia" del distributore americano, poi in successione ha vinto nel 2017: il Premio Iris per la Migliore sceneggiatura e nomination come Miglior Serie Drammatica (Premios Feroz), nello stesso anno vince Premios Mim Series come Miglior Regia e il premio FesTVal of Television and Radios of Vitoria per miglior Regia in una Fiction e Miglior Fiction per la Critica. Ha anche totalizzato in 2.291.000 spettatori ed è stata inserita da IMDb alla posizione 22 tra le "serie più popolari" del momento in tutto il mondo, davanti anche a serie come *The end of the f***ing world* o *The Crown*. Per gli utenti di IMDb *La Casa di Carta* è da considerarsi anche come la "Miglior Serie Spagnola della Storia" e la inseriscono come 95° miglior serie di sempre, davanti a titoli importanti come *Mad Men*, *Vikings, Shameless, Big Little Lies* o *The Handmaid's Tale*.

Il rumore fatto attraverso i social networks è stato ancora più forte, sia per quanto riguarda gli elogi che per le critiche. Tra le lamentele maggiori si può trovare l'accostamento alle telenovelas (gli stereotipi sono duri a morire), una sceneggiatura scarsa nei dialoghi (probabilmente riconducibili alla prima critica) e un finale inaspettato un po' troppo "Happy Ending". Il riferimento alle telenovelas è tecnicamente errato dato che le caratteristiche principali di quest'ultime sono l'avere un solo protagonista o al massimo due e avere una durata media superiore ai 100 episodi che compongono una sola stagione. Inoltre, ne *La Casa di Carta* benché il filone rosa sia presente, non costituisce lo scheletro della storia ma rimane solo un modo per alleggerire la trama o caratterizzare i personaggi.

Ma come si dice spesso, anche nel caso della serie di Antena 3, "l'importante è che se ne parli" per far aumentare ancor di più il suo successo a livello mondiale. È difficile che le critiche mosse contro questa serie ledano effettivamente il successo del prodotto per vari motivi. Prima di tutto perché la maggior parte delle lamentele sono di tipo tecnico, non mosse da chi le serie tv le vede per passione o per hobby, ma da chi è magari

dell'ambiente, oppure da coloro che amano le nuove serie dove il budget e la struttura sono molto più simili a quelli di un film. Ma per la maggior parte del pubblico, *La Casa di Carta* rientra nei perfetti standard di serie televisiva, proprio perché è nata come una serie classica. Improbabile che Antena 3 pensasse davvero di avere tutto questo successo, né tantomeno poteva disporre di molto denaro come HBO e simili. E così si è ritrovata a creare un buon prodotto e ad avere successo, proprio come quando il pubblico era abituato a vedere *Dr House* o *Prison Break* e non si immaginava nemmeno serie come *Game of Thrones* o *The Crown*. Il mondo delle serie televisive si muove molto velocemente, prende direzioni sempre diverse e molte volte inaspettate. Nel caso del prodotto spagnolo si potrebbe pensare che anche il "vecchio" non è poi così disprezzato dal pubblico. *La Casa di Carta* ha spulciato tra le tecniche raffinate delle grandi serie, usando il flashback, il cliffhanger e i rimandi al cinema o alla letteratura.

"Non fare stronzate, Berlino. Questa non è una pellicola di Tarantino" – Nairobi

Un appunto va fatto proprio sui richiami al cinema molto spesso presenti all'interno della serie. Vengono citati i grandi film del genere caper o heist movie come *La Stangata, Inside Man*, la serie degli *Ocean's*, *Léon* e *Nikita* (Tokyo è chiaramente una fusione tra Nikita e Mathilda di Léon), *Pointbreak* e persino *IT* eppure rimane profondamente spagnola, tanto che i rapinatori

indossano le maschere di Salvador Dalì e citano i vicini portoghesi e brasiliani con Paulo Coelho.
Allo stesso tempo non è stata così pregiudiziosa da non attingere anche alle telenovelas spagnole o in generale alle serie televisive amate da un grande pubblico. In particolare, quest'ultima scelta è stata molto utile a conquistare molte persone nonostante ci sia un grande numero di personaggi. Quest'unione ha dato vita ad una varietà di temi che coprono un ampio spettro di empatie, che riescono ad arrivare a più di uno spettatore seduto davanti allo schermo. Un esempio pratico e semplice possono essere le relazioni intrattenute dai personaggi. Per lo spettatore che ama particolarmente le storie d'amore – belle tormentate – simili al classico *Giulietta e Romeo* abbiamo la relazione impossibile tra l'ispettrice e il Professore, per i più giovani e passionali troviamo Rio e Tokyo che vivono una relazione frizzante e istintiva, mentre

lo spettatore inguaribilmente romantico potrà affezionarsi a Denver e Monica. Ma c'è di più, il raggio di target de *La Casa di Carta* arriva anche a coloro che potrebbero ritrovarsi in una situazione non corrisposta (Ángel e Raquel), in un amore nocivo (Raquel e l'ex marito), innamorati di due persone allo stesso tempo (Arturo Roman), a chi preferisce lo stesso sesso (Helsinki), gli innamorati di sé stessi (Berlino), a chi ama più i figli di chiunque altro (Nairobi) e il classico rapporto fraterno (Berlino e il Professore). Se rimane fuori qualcuno, sono veramente pochi. La trama della serie acquisita da Netflix riesce molto bene a far immedesimare i più, perché intreccia i punti cardine del racconto (le storie singole, di coppia, i rapporti dei sequestratori con la polizia e gli ostaggi, ecc.) con dei temi, delle psicologie o ideologie che sono cardine nella vita dello spettatore.

Una buona parte del successo de *La Casa di Carta* è sicuramente dovuto all'effetto sorpresa del trovarsi davanti una serie così e scoprire che è spagnola. Ormai abituati a consumare per quasi il 90% serie americane e britanniche, vedere qualcosa più simile alla nostra cultura lascia un velo di stranezza. Non è da escludere che se questa serie avesse riportato il marchio USA, probabilmente avrebbe totalizzato ancora più spettatori. Come detto prima, i pregiudizi sono duri da abbattere e tra gli spettatori c'è sempre chi parte prevenuto per un motivo definito. Prima di scartare una serie televisiva solo per la sua provenienza lo spettatore dovrebbe fare alcuni paragoni. Se serie come *Pretty Little Liars* o *The Vampire Diaries* fossero state prodotte in Spagna, avrebbero veramente avuto lo stesso successo? Se *Game of Thrones* avesse avuto lo stesso budget, ma fosse stato creato da menti italiane e John Snow avesse avuto il volto di un giovane Eugenio Franceschini (senza considerare il nome stesso in lingua italiana), sarebbe un prodotto esportabile su scala mondiale? Chi è un fruitore abituale di serie televisive sa benissimo che le tecniche, gli strumenti e la recitazione americana sono molto spesso di una qualità superiore a quella di altre parti del mondo. Ovviamente con "qualità" si può intendere solo un giudizio soggettivo che molto spesso è mosso dall'abitudine e dalla moda del momento (se *The O.C.*, cult degli anni 2000, uscisse oggi senza nessun

cambiamento la sua riuscita sarebbe molto incerta). Analizzando *La Casa di Carta* si possono notare molti particolari tecnici interessanti nonostante non sia di origine anglofona.

Riprese, Montaggio e Musica

Le riprese e il montaggio non sono assolutamente statici, molto diversi da quelli che ci si può aspettare da una telenovela o dalla maggior parte delle serie spagnole alla *Paso Adelante* alle quali lo spettatore è abituato. Sono invece molto più simili al genere USA o, per essere più precisi, seguono le convenzioni dei film di Hollywood. Anche nella parte visiva della serie, proprio come secondo la sceneggiatura, la cosa principale è stata "guadagnare tempo": perché girare un'intera stagione di una serie televisiva basandola su cinque giorni è un'impresa. Anche dare un ritmo alla narrazione attraverso il montaggio è stato di fondamentale importanza. I mutamenti sono veloci ma nonostante questo il tempo della narrazione è dilatato, in modo che si sovrapponga alla durata degli eventi effettivi. Vengono utilizzati molti flashback per raccontare tutta la prima parte della storia così come la presentazione dei personaggi, il reclutamento del Professore e lo studio del piano (I° fase - preparazione del colpo). Durante la II° fase, quella del colpo vero e proprio, sono stati scelti molti cambi di ambientazione e lunghe sequenze per seguire nel dettaglio tutte le azioni dei rapinatori, della polizia e degli ostaggi. Cinque giorni di storyline vengono così distribuiti in quindici ore di episodi che distorcono la percezione del tempo ed evitano che i cambiamenti veloci del ritmo narrativo vengano percepiti come troppo repentini.

Il cliffhanger, l'espediente narrativo usato per creare suspense nello spettatore, aiuta l'"Effetto Netflix", cioè il bingewatching. Infatti, lo spettatore non può fare a meno di usufruire del prodotto in questa maniera, perché viene inserito in un continuum fatto di colpi di scena e stati di tensione. Tutte le particolarità appena descritte sono classiche nei film e serie TV appartenenti al sottogenere caper movie o heist movie. Per definizione questi prodotti sono dei thriller la cui storyline si svolge in tre atti: i preparativi (I° atto in cui avviene il reclutamento degli specialisti, nonché protagonisti e lo studio del piano), il colpo (II° atto caratterizzato da colpi di scena e suspense e che solitamente ha

un lieto fine) e la conclusione (III° atto che racconta la fine dell'avventura, solitamente negativa per i protagonisti. Solo nei tempi più moderni i "ladri" la fanno franca alla fine della storia, soprattutto in casi dove ad essere derubate sono strutture anonime o corrotte come banche, casinò o la Zecca, come nel caso de *La Casa di Carta*).

Non è da meno la musica a giocare un ruolo importante all'interno degli episodi. Prima tra tutte è sicuramente la canzone "My life is going on" di Cecilia Krull, che ha reso molto popolare la sigla del prodotto Antena 3 fin da subito. Il tema ha avuto e continua ad avere molti ascolti sui canali distributori, anche se non supera il successo di "Bella ciao", il canto antifascista che si sente più volte durante la serie e che ha conquistato gli spettatori. Remixata o riscritta con versi in lingua diversa dall'italiano tra Francia e Germania, cantata con un accento spagnolo da Berlino e il Professore, il canto dei partigiani ha fatto il giro del mondo. Da notare che "Bella ciao" è l'unica canzone straniera non inglese o spagnola all'interno della serie. Anche i pezzi spagnoli sono stati ridotti a due durante gli episodi e strettamente legati al personaggio di Mosca, legandolo alla tradizione ed enfatizzando il suo ruolo di padre, con rimando alla Spagna, mentre il resto della soundtrack è composta da pezzi in lingua inglese.

Attori

Rientra come caratteristica principale del genere anche avere vari personaggi borderline, narcisisti, impulsivi, con disturbi sociali e che compiono gesti estremi. Ne *La Casa di Carta* anche questa caratteristica è soddisfatta in pieno, con un range di personaggi con passati e storie diverse ma uniti dalla loro particolare personalità. La difficoltà di questi ruoli nelle serie è riuscire a trovare l'attore giusto per il ruolo giusto, dato che un pazzo o un cattivo deve avere un forte carisma e riuscire ad arrivare allo spettatore in maniera preponderante rispetto agli altri personaggi della storia.

Il cast arriva principalmente dalla televisione e dal teatro, con volti più conosciuti a livello spagnolo o, in pochi casi, europeo. Nonostante questo sembra che sia riuscito a colpire la critica, tanto da conferire varie nomination come per Úrsula Corberó (Premios Feroz, Migliore Attrice e MIM Series, Migliore Attrice Drammatica), o ai Premios de la Unión de Actores come migliori attori protagonisti, secondari e rivelazione per Álvaro, Alba Flores, Jaime Lorente e Esther Acebo. Ma soprattutto la vittoria di Pedro

Aloso, che interpreta il peggiore tra i rapinatori della serie, come Miglior Attore secondario della televisione.
Tra le conseguenze del loro successo, si annoverano varie offerte per nuove produzioni come per Úrsula Corberó che sarà al fianco di Rupert Grint (Ron nei film di *Harry Potter*) nella seconda stagione dell'americana *Snatch*, mentre Miguel Herrán, Jaime Lorente e María Pedraza sono stati scritturati per la nuova serie di Netflix *Élite*.

Nuova Stagione

Anche il pubblico non è rimasto indifferente al cast, portando i social networks ad esplodere e il loro numero di followers ad alzarsi esponenzialmente. Proprio gli attori sono stati i primi a subire l'influenza del successo della serie, ritrovandosi spiazzati. Così inaspettato che è proprio tramite il cast e i social che i fan de *La Casa di Carta* hanno iniziato un lungo processo per ottenere una nuova stagione. Fin da subito Atresmedia aveva dichiarato che la serie era stata concepita per essere conclusa in una sola stagione, senza possibilità di continuare. Un annuncio molto difficile per gli spettatori del 2018, abituati a prodotti di cui non si sa nemmeno se ci sarà mai una fine. Sonia Martínez, direttrice della serie, racconta come ci sia stato un intenso lavoro di sviluppo e che il risultato sia stato meraviglio proprio perché la storyline aveva avuto una giusta fine. Nonostante questo, Netflix cedendo ai fan (e al probabile incasso) ha confermato la produzione di nuovi episodi firmati da Pina per il 2019 durante il *See What's Next*, un evento auto-organizzato a Roma per annunciare i nuovi progetti. Dalle prime dichiarazione sembra che lavoreranno con la frammentazione temporale e che torneranno con una nuova rapina, ovviamente con una diversa motivazione.

Dietro la Maschera di Dalí

Rapinatori, ostaggi, polizia sono i gruppi principali de *La Casa di Carta*, che raccolgono al loro interno diversi personaggi. La sceneggiatura ruota principalmente intorno a un gruppo ristretto di protagonisti e un gruppo di personaggi secondari. Nel pilot ci viene presentata come narratrice Tokyo, che sembra fin da subito la protagonista principale. A seguire invece, si introducono a uno a uno i rapinatori che, nelle varie puntate, assumo quasi tutti un ruolo da semi-protagonista.
Concentrandosi solo sul gruppo principale, troviamo otto personaggi protagonisti che rappresentano differenti maschere.

Alcuni di loro rientrano nei tipici personaggi del caper o heist movie, altri un po' meno, ma in generale tutti sono accomunati da tratti devianti e criminali. Ogni protagonista trova la sua personificazione all'interno della sceneggiatura, grazie tanto alle sue peculiarità quanto alle sue azioni. Nel caso di Tokyo, alias Silene Oliveira, ritroviamo un personaggio di lancio: con lei inizia e finisce la storia, le sue azioni scatenano sempre un capovolgimento della situazione o un cambio forte all'interno del gruppo. Il suo personaggio infatti è considerato una testa calda, istintiva che molte volte rischia di rovinare il piano. Il Professore, alias Sergio Marquina/Salvador Martín, è invece molto lontano dall'essere visto come un criminale, per aspetto fisico e caratteriale, eppure rappresenta in pieno la ribellione. Ricopre il ruolo del cambiamento e in qualche modo della verità (di fatto vi è anche una scena dove Raquel lo sottopone alla macchina della verità, a cui lui non mente mai). Paradossalmente, di tutti i personaggi della serie televisiva, il Professore è l'unico a non mentire mai a nessuno, se non con Raquel per la copertura del suo piano. L'ispettrice Murillo dal canto suo, è la personificazione della legge, corretta e leale fino alla fine. La sua metamorfosi è tale, durante l'intera stagione, da portarla a essere il primo seme del dubbio. È infatti lei a iniziare a dubitare dello stesso corpo di polizia, dell'organizzazione dell'intelligence e soprattutto, delle parole del Professore.

Nel gruppo dei protagonisti troviamo poi Rio, alias Aníbal Cortés, un appena ventiduenne estremamente immaturo. È il perfetto personaggio da accostare a Tokyo, per fungere da guinzaglio: il ragazzo frena l'istintività della protagonista e allo stesso tempo le fa vivere l'avventura di cui ha bisogno. Personifica l'unico collegamento tra i rapinatori e il mondo esterno: immaturo ed innamorato, Rio si ritrova dentro alla rapina per puro caso e di fatto è il più legato agli ostaggi. È il canale diretto tra lo spettatore

e il rapinatore. Al contrario, Berlino alias Andrés de Fonollosa, è un misogino, narcisista, egocentrico con manie di grandezza. Ha un marcato senso dell'onore e una totale assenza di empatia. È proprio lui a personificare lo squilibrato classico del genere: non sa distinguere il bene dal male e ha un bisogno patologico di fare buona impressione con chi non lo conosce. L'uomo soffre di una malattia neurodegenerativa chiamata Miopatia di Herbert e ha pochi mesi davanti a sé: ciò lo rende il perfetto capo, il perfetto rapinatore ma soprattutto il perfetto villain che piace al pubblico.

Terza e ultima protagonista donna è Nairobi, alias Ágata Jiménez, è proprio la personificazione del femminismo all'interno della serie, in continua lotta con Berlino e con tutte le ingiustizie verso chi è più debole. I tratti del suo personaggio sono dovuti ad esperienze di vita come l'essersi vista strappare un figlio, o l'essere diventata una falsaria per sopravvivere da giovane: tutte caratteristiche che compongono la sua lotta contro il maschilismo. È uno dei personaggi che meno rientra nel concetto di borderline, proprio come Mosca, alias Agustín Ramos. Padre biologico di Denver rappresenta, idealmente, anche il padre di tutta la banda. La sua maschera non è altro che quella del grillo parlante, che si scontra violentemente con il suo passato da criminale. Qui entra in gioco il suo amore incondizionato per il figlio, per il quale cerca costantemente una via di fuga da quella vita malsana. Denver, alias Daniel Ramos, da parte sua è invece un vero scapestrato: risse, spaccio di droga ed un'intera adolescenza vissuta in strada e con il padre in carcere. Nonostante questo è un ragazzo molto sensibile ed emotivo, caratteristiche che portano alla storia tra lui e l'ostaggio Monica Gaztambide, senza capire che potrebbe dipendere da una Sindrome di Stoccolma. Nella sceneggiatura ricopre la figura più vicina all'uomo comune. La sua forte componente emotiva è ciò che gli fa perdere il controllo, ma allo stesso tempo lo rende una persona buona e con sani principi.

Il fiore del partigiano

Secondo una citazione di “Le Monde” [1], *La Casa di Carta* è “un’allegoria della ribellione”, perché non racconta di rapinatori che derubano, ma più di scarti della società che si appropriano di mezzi di produzione del capitalismo. È molto difficile infatti non vedere il richiamo costante alla ribellione guardando la serie, ben poco nascosto vista la citazione fatta al movimento degli Indignados del 2011 a Madrid e la scelta del canto popolare italiano “Bella ciao”. Ma si tratta solo di una lotta contro il capitalismo? *La Casa di Carta* racconta il tema della ribellione sotto vari punti di vista, a partire sicuramente dalla lotta contro le banche, ma che sembrano più un simbolo che racchiude altro dentro di sé. C’è ribellione anche all’interno della polizia, quando Raquel inizia a notare lo strano atteggiamento dei servizi segreti nei confronti di Alison Parker e la loro volontà di salvarla al posto di altri otto ostaggi. Si trova ribellione all’interno della banda di rapinatori, quando uno alla volta si ribellano contro il comando: Denver quando non uccide Monica, Tokyo quando non accetta la votazione democratica del gruppo e decide di giocare alla roulette russa con Berlino o sempre contro a quest’ultimo, Nairobi nella sua celebre presa di potere al grido di “Comincia il matriarcato”. La ribellione la raccontano anche gli ostaggi, quando cercano molte volte una via di fuga arrivando quasi ad ammazzare Oslo, o quando notano la perdita di potere da parte della banda nella scena dell’applauso per i compagni che sono riusciti a fuggire. Più di ogni altro accenno o riferimento a questo tema, la ribellione si concentra sulla differenza sociale e le difficoltà dei poveri. Molti tra i componenti della banda sono stati obbligati da una vita difficile ad intraprendere la via criminale, che in questo particolare caso prende il connotato di ribellione al sistema. Prepararsi per cinque mesi al colpo, per non tornare mai più a lavorare durante la loro vita. Una citazione del professore molto incisiva è “Ho studiato molti anni per non ritornare a lavorare mai più nella mia vita”. Si parla di una ribellione allo status quo, il sentimento di base che ha spinto tutti loro a rendere la loro vita ribelle per non cadere vittime del lavoro, delle tasse, della classe sociale. Non a caso uno dei punti fermi del piano del Professore è conquistare l’opinione pubblica mostrandosi per chi sono veramente, arrivando a far sentire a chi sta fuori che chiunque avrebbe potuto essere in quella situazione. La loro è la “vendetta dei perdenti”.

“Immaginate una partita di calcio del mondiale. Gioca il Brasile contro il Camerun. Chi vince? Scusate, diciamo così: chi vorreste che vincesse? Camerun. Se notate: istintivamente l’essere umano prende sempre le parti dei più deboli, dei perdenti. Quindi se noi mostreremo al mondo le nostre debolezze, le nostre ferite, che siamo sul punto di arrenderci: susciteremo una grande commozione” – Professore

Difficile dire che non ci sia un chiaro intento nel dimostrare quanto l’opinione pubblica ai giorni nostri conti: social networks, giornali, passaparola. Grazie all’aiuto dell’opinione pubblica i rapinatori riescono molte volte a riprendere in mano le redini della partita (per esempio quando viene trasmessa dai media la registrazione sulla liberazione di Alison Parker al posto di otto studenti), e diventa una componente fondamentale per la loro vittoria.

“Fate attenzione: perché se dovessimo versare una sola goccia di sangue non saremmo più dei Robin Hood ma diventeremo dei semplici figli di puttana” – Professore

La ribellione serve come tramite per la libertà, che nella sceneggiatura viene rappresentata sotto vari punti di vista: la libertà economica, la libertà della persona, la libertà delle donne. Su quest’ultimo punto, la serie televisiva ha un forte carattere femminista che si può vedere su vari elementi: le tre donne principali del cast (Tokyo, Nairobi e Raquel) sono forti e indipendenti e molto spesso lottano contro un sessismo dilagante nella società odierna. Tokyo e Nairobi sono le uniche donne nella banda e costantemente devono combattere contro la tendenza di Berlino a declassarle (“Questo è un patriarcato”), Raquel è un’ispettrice che tutti i giorni si deve far rispettare dai suoi colleghi uomini (il rapporto con Prieto e le sue continue frecciatine a menopausa e separazione). C’è poi Alison Parker che inizia la serie come un povero agnellino sofferente per un torto maschilista e la si ritrova alla fine come donna ferma e decisa. Le violenze dell’ex-marito dell’ispettrice Murillo sono un altro rimando al tema del femminismo, insieme alla difficoltà di una donna a cui è stato tolto il figlio come Nairobi (e l’incapacità di comprensione da parte dell’uomo, nel caso specifico Rio, quando le consiglia di fare un altro bambino data la sua giovane

età). Emblematico momento che riporta al tema della morte è quando la banda decide di non consegnare Oslo ai poliziotti, nonostante questo gli costi la vita, perché lui aveva espresso la scelta di morire piuttosto che perdere la libertà; opzione tra l'altro condivisa dallo stesso Mosca. Non è l'unica situazione in cui durante i quindici episodi viene trattata la morte, in opposizione alla vita, ma anzi ricopre uno dei temi principali. Si tratta della possibile morte di un feto (l'aborto di Monica), la morte di un padre, la morte di un compagno. In tutte le occasioni, a livello di storyline, la morte determina in qualche modo la vita, una nuova vita, un nuovo capitolo per chi rimane (come l'uscita dalla zecca dopo la morte di Mosca). Il personaggio che personifica meglio questo tema è senza dubbio Berlino, a cui rimane molto poco da vivere.

"Tutti dobbiamo morire. È a questo che brindo: al fatto che siamo vivi. E al fatto che il piano funziona che è una meraviglia. Alla vita!" – Berlino

Questo personaggio dà un inizio ed una fine al circolo vizioso della sua malattia, nonostante continui a vivere appieno ogni giorno e lotti con costante tenacia per la vita, decidendo alla fine di sacrificarsi. Un sacrificio che in parte nasconde un po' di egocentrismo (quando l'uomo confessa di non riuscire a vedere sé stesso durante la degenza) ma che per lo più simboleggia una sua espiazione. Salva i suoi compagni, ma soprattutto il fratello, il solo per cui prova un senso di affetto. Allo stesso tempo riesce ad avere la morte da anti-eroe che un carattere come lui ha sempre sognato.

"Ho passato la vita facendo un po' il figlio di puttana, ma oggi… credo di voler morire con dignità" – Berlino

Anche la sua morte segna il passaggio a nuova vita, la fuga e la chiusura del tunnel.

La Casa di Carta è stata riconosciuta come una serie che incita alla ribellione (anche da alcuni paesi che l'hanno vietata), ma più che incitare, sembra che voglia solo far ragionare su questo tema. Non su una ribellione unidirezionale, ma sull'essenza stessa dell'insurrezione. Viviamo in un mondo dove la pluralità delle ideologie, dei valori, delle devianze è assoluta e molto spesso è difficile capire quale sia il bene e quale il

male. Questa serie televisiva non ha voluto entrare nel merito di grandi produzioni o grandi morali, ma ha dato un incipit sulla questione. Quando Helsinki vuole vendicarsi di Arturito perché per colpa del suo piano di fuga Oslo è diventato un vegetale, il direttore della fabbrica gli pone una semplicissima domanda.

"Io sono solo venuto al lavoro, come ogni giorno a compiere il mio dovere. Davvero pensavate che non avremmo cercato di scappare? Chi sono i buoni?"

Anche il Professore ormai smascherato da Raquel le fa la stessa domanda, è veramente convinta di sapere chi sono i buoni e chi i cattivi?

"Cosa è questa? [Indicando una banconota da cinquanta euro NdA] Non è niente Raquel, è carta. È carta, lo vedi? È carta. Io sto facendo un'iniezione di liquidità ma non alla banca, la sto facendo qui, nell'economia reale. A questo gruppo di disgraziati, perché è quello che siamo Raquel. Per scappare da tutto questo. Tu non vuoi scappare?" – Professore

Ed è proprio quando Raquel Murillo, la personificazione della legge, dice al suo collega ispettore di non sapere più chi sono i buoni e chi i cattivi, che si compie il volere degli autori de *La Casa di Carta*. A quel punto anche la persona più irremovibile è arrivata alla conclusione che il bene e il male sono due concetti davvero difficili da definire, che tutti indistintamente portiamo un po' dell'uno e un po' dell'altro e che la ribellione personale è tra le nostre possibilità. Questi personaggi non dicono apertamente "fate la rivoluzione", ma vogliono solo mettere lo spettatore nei panni di altre persone, di altre vite e, inevitabilmente, di altre verità. È una ribellione quieta quella di cui parla *La Casa di Carta*, senza danni o guerre, è una libertà raggiunta con la consapevolezza. Una ricerca della felicità girata a basso budget ma con un alto risultato. Dopotutto non si parla di rivolta armata ma di resistenza.

"Niente andrà male, Andrés. Siamo la resistenza, no?" – Professore

Note

[1] Marion Dupont, *«La Casa de papel», une incitation à la rébellion?*, "Le Monde", 22/04/2018

Biografia dell'autrice Désirée Favero

Nata nel 1991 in provincia di Padova, ha conseguito la laurea in Comunicazione all'Università degli Studi di Padova con una tesi dal titolo "La sceneggiatura di una serie di successo", basata sullo studio della serie televisiva *Downton Abbey*. Si occupa principalmente di serie TV americane e britanniche, di editoria e digital marketing. I suoi campi d'interesse sono anche il giornalismo, la sociologia, la lettura e la scrittura.

Capitolo 8

Mr.Robot

di Giada Da Ros

MR. ROBOT

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Mr.Robot*

Anno 2015

Stagioni 3 (32 episodi) rinnovata

Network USA Network

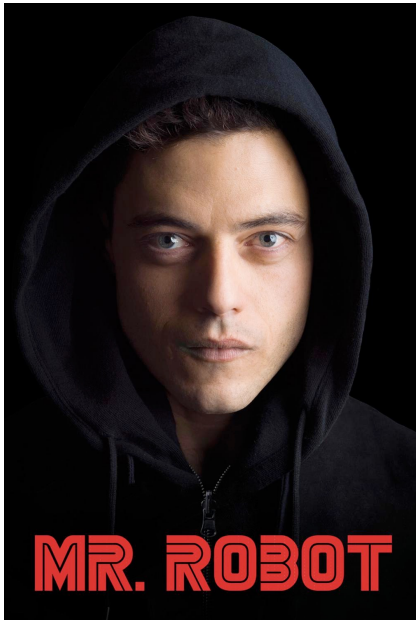
Creatore Sam Esmail

Cast principale

Rami Malek è Elliot Alderson
Christian Slater è Mr. Robot
Carly Chaikin è Darlene
Portia Doubleday è Angela Moss
Martin Wallström è Tyrell Wellick
Michael Cristofer è Philip Price
Grace Gummer è Dominique DiPierro
Stephanie Corneliussen è Joanna Wellick
BD Wong è Whiterose
Gloria Reuben è Krista Gordon
Sunita Mani è Trenton
Azhar Khan è Mobley
Ron Cephas Jones è Romero
Bobby Cannavale è Irving

Trama

Elliot Alderson, asociale e con problemi psichiatrici, è un ingegnere informatico che lavora durante il giorno per una compagnia di sicurezza informatica, la AllSafe, insieme a un'amica di infanzia, Angela Moss, ed è un hacker che nel tempo libero spia la vita digitale delle persone che conosce, compresa la propria psicoterapeuta, Krista Gordon, agendo come un vigilante a protezione di quelle che reputa brave persone e contro coloro che a suo avviso si comportano male. Un giorno viene contattato dal misterioso Mr. Robot che lo fa entrare in un collettivo anarchico o simil-tale di altri superesperti di computer come lui, la fsociety – Darlene, Romero, Trenton e Mobley -, che si incontra in una dismessa arcade di videogame, con l'obiettivo di mettere in ginocchio la società E-Corp, che controlla tutto, distruggendo i loro dati digitali ed analogici, in modo da azzerare i debiti delle persone, per creare una società più giusta. Per quella corporation, la cui negligenza ha causato la morte prematura tanto del padre di Elliot quanto della madre di Angela, lavora anche l'ambizioso arrivista Tyrell Wellick che, frustrato per come viene trattato, si allea con loro. Per



annientare anche il secondo mercato finanziario al mondo e così l'economia globale, la fsociety, crea un contatto anche con un potente gruppo di hacker cinesi, la Dark Army, guidata dal transgender Whiterose, incarnazione femminile nella doppia vita del ministro della sicurezza cinese Zhang. I loro sforzi vanno a buon fine e l'attacco del 9 maggio 2015 (Five/Nine, 5/9 in originale) si compie: la gente, che indossa le maschere della fsociety, inonda le strade di New York per festeggiare, mentre l'economia è nel caos. Nel frattempo Elliot si è reso conto che Mr. Robot è una creazione della sua mente, una sua allucinazione del padre – il nome viene da quello del negozio di riparazione di computer che lui gestiva, pure cucito su una targhetta della sua giacca -, e che Darlene è sua sorella. Elliot viene arrestato e trascorre gran parte del tempo in prigione a cercare di avere controllo sulla parte di sé che è Mr. Robot. In sua assenza Darlene tiene le fila della fsociety, su cui ha iniziato a indagare l'FBI, e in particolare l'agente Dominique DiPierro. Uscito di galera, Elliot è disilluso dagli effetti che la loro rivoluzione ha portato: la gente povera e disperata è rimasta tale, mentre i più ricchi e potenti non ne sono stati veramente scalfiti, in un braccio di ferro economico e personale fra il capo della ECorp, Philip Price, e Zhang/Whiterose, nel cui scontro si ritrova coinvolta anche Angela, che subisce un lavaggio del cervello da parte cinese. Inizia una battaglia fra Elliot e Mr. Robot, il primo vuole disfare ciò che ha fatto, mentre il secondo vuole procedere secondo i piani. Elliot non riesce a frenare la fase due della loro rivoluzione, che consiste nel distruggere le copie cartacee dei dati digitali andati distrutti nella prima fase, e questo porta all'esplosine di 71 edifici e di molti morti. Alla fine però riesce a ripristinare i dati.

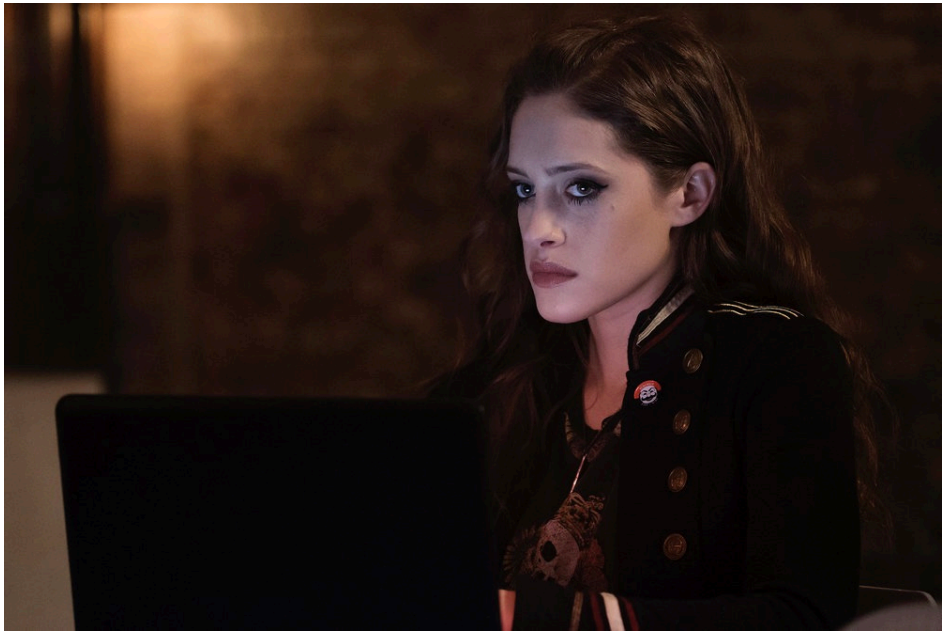
Agnizione

Al centro delle vicende di questo ambizioso tecno-thriller, ideato da Sam Esmail sulla base di una premessa lineare che poi si complica e stratifica in una costruzione di trama piuttosto serrata, c'è un personaggio che anche fisicamente diventa un'icona: Elliot Alderson. Il suo volto magro ed emaciato, contenuto nella espressività fisica, ma vivacissimo nell'uso dello sguardo dei suoi occhi sporgenti – il direttore della fotografia Tod Campbell, spiega che per accentuare le curve e aiutare a scolpire di più il volto usano una Cooke S5s che è più tonda di altre lenti -, è incorniciato da un cappuccio nero che è diventato visivamente metonimico del programma stesso. Segnala il suo essere un outsider, la sua volontà di nascondersi al mondo. Il tono ipnotico di Rami Malek, che quasi re-inventa il senso del voice-over, permette al protagonista di rivolgersi allo

spettatore come l'amico invisibile a cui confessa i suoi pensieri più intimi. È un eroe, o più ragionevolmente un antieore, dipendente dalla morfina, asociale, ansioso e depresso, divorato da un profondo senso di solitudine – lo vediamo rannicchiato contro un mobile a piangere distrutto dall'incapacità di farvi fronte – uno dei grandi temi affrontati dalla serie e che accomuna tutti i personaggi, ma lui e l'agente dell'FBI Dominique in particolare. Odia il contatto fisico, è paranoico, soffre di allucinazioni, è probabilmente schizofrenico e soffre di disturbo dissociativo dell'identità, instabilità mentali che lo rendono un narratore inaffidabile in puntate in bilico fra realtà e illusione, la cui dialettica è un'altro dei grandi temi affrontati. Nella season finale della prima stagione ascoltiamo questo scambio:

Elliot: Tu non sei reale.
Mr. Robot: Perché? Tu lo sei? Tutto questo ti sembra reale? Guardati intorno! Guarda! Un mondo costruito sull'illusione! Emozioni sintetiche, sotto forma di pillole, guerra psicologica sotto forma di pubblicità, sostanze chimiche che ti alterano sotto forma di cibo, lavaggi del cervello sotto forma di media, bolle isolate controllate sotto forma di social network. Reale? Vuoi parlare di realtà? Non siamo mai stati così lontani dalla realtà dall'inizio del secolo. Dobbiamo smetterla! Abbiamo tolto le batterie, abbiamo mangiato sacchetti di OGM mentre gettavamo gli avanzi nell'immondizia crescente della condizione umana. Viviamo in case con il marchio di fabbrica delle multinazionali fondate su numeri bipolari che saltano su e giù su schermi digitali, ipnotizzandoci nel più profondo torpore in cui l'umanità abbia vissuto. Devi scavare in profondità, prima di trovare qualcosa di reale. Viviamo nel regno delle menzogne!

Questa labilità informa ogni singola puntata, nella misura in cui Elliot deve fare i conti con Mr. Robot in quanto proiezione alternativa di sé, ma è anche osservabile in un espediente che caratterizza la macronarrazione ovvero il topos della agnizione, cioè il riconoscimento improvviso e inaspettato dell'identità di un personaggio, che cambia il corso delle vicende. Per tutta la prima stagione Darlene per noi è una del gruppo, è solo con "eps1.7_wh1ter0se.m4v – La rosa bianca" (1x08), quando il protagonista cerca di baciarla e lei si ritira disgustata e gli chiede



se abbia dimenticato di nuovo, che si rivela, nella forma di un grosso colpo di scena per lo spettatore, che lei è sua sorella.
Nella puntata successiva “eps.1.8_m1rr0r1ng.qt – Lo specchio” (1x09) assistiamo alle conversazioni fra Elliot e Mr. Robot come a quelle di due personaggi separati. In corso di via allo spettatore nascono dei sospetti che si tratti di allucinazioni, per il fatto che il padre parla quasi solo con lui e non con gli altri personaggi e appare in modo un po’ improvviso in alcune situazioni, ma è solo ora, in cimitero di fronte alla lapide del genitore e di fronte alla preoccupazione di Darlene e Angela, che c’è il riconoscimento della vera identità di Mr. Robot, una manifestazione della sua psicosi. Dr Jekyll e Mr Hyde.

Se in senso stretto l’agnizione riguarda lo svelamento dell’identità di un personaggio, e in questo senso si ripresenta nella terza stagione quando Price confessa ad Angela di essere il suo padre biologico (3x10) – l’autore ha ammesso di essersi reso conto inaspettatamente dalla lettura che gli spettatori hanno fatto della sua creazione come di un dramma familiare, e questo lo ha condotto a questa rivelazione -, l’agnizione in senso largo, riferita ad atti e luoghi, è utilizzata ricorsivamente, proprio facendo leva sulla scarsa salute mentale del protagonista. Nel corso di buona parte della seconda stagione, si fa credere al pubblico che il giovane hacker sia nella casa della madre e prendiamo per buono tutto quello che accade, ed è solo con “eps2.5_h4ndshake.sme – Stretta di mano” (2x07) che scopriamo che in realtà è sempre stato in carcere. Gli ambienti che avevamo visto attraverso il filtro della sua mente, ora, in un improvviso riconoscimento, appaiono per quello che sono. Questa era solo un’illusione per riuscire a sopportare la situazione e riuscire ad avere il controllo. Nella terza stagione è un atto, infine, oggetto di agnizione. Alla fine di 1x02, in quella che è diventata la celeberrima scena della ringhiera, vediamo Mr. Robot spingere giù senza apparente motivo Elliot, che finisce in ospedale, in seguito seguendo il suo pensiero veniamo spinti a credere che il padre lo abbia buttato fuori da una finestra da bambino, ed è solo nella puntata finale della terza stagione che, in un confronto con Darlene, quell’atto si riconosce per quello che è: Elliot non è stato spinto, è saltato. La serie è indubbiamente, come è perciò evidente, anche un thriller psicologico, costruito su una serie di progressive agnizioni.

Metanoia

Allo stesso tempo, almeno nella costruzione delle tre stagioni che sono andate in onda, è una metanoia. Faccio un passo indietro. L'obiettivo del protagonista è di "salvare il mondo". Il primo monologo interiore che gli sentiamo pronunciare (1x02) termina con "Fanculo la società!" (da cui il nome del collettivo fsociety). *Mr. Robot*, insieme alle serie *BlindSpot*, *La Querida del Centauro* e *The Blacklist*, ha fatto parte della campagna "Rule Breakers", lanciata dalla NBC Universal in occasione degli upfronts del 2016, il cui motto era "Break the Rules – Right the Wrongs – Fuck the System" (Rompi le Regole – Ripara i Torti – Fotti il Sistema), e che indicava personaggi che spingono in là i confini dello spirito umano e sfidano lo status quo. Il mondo che il personaggio critica è quello basato sul profitto a scapito di ogni altra cosa. Intende dare il via a una rivoluzione che permetta finalmente alla gente comune di essere veramente libera dalla schiavitù e dalle manipolazioni. Intende spianare la strada per una realtà che non sia solo nelle mani dell'1% dell'un per cento della popolazione, un'elite patriarcale capitalista slegata da qualsiasi forma di responsabilità – qui rappresentata dalla ECorp che finisce per venire da lui definita Evil Corporation, ed Evil in inglese è il male. In realtà il logo è quello della Enron, un vero conglomerato andato in fallimento nel 2001 e accusato di bancarotta fraudolenta. Di converso, non è casuale la composizione etnografica della fsociety: Rami Malek che interpreta Elliot è di origine egiziana, l'attore che interpreta Mobley è di origine indiana, Romero è nero, Trenton è una donna musulmana di origine iraniana che indossa lo hijab… Li rende uguali la lotta e la maschera che indossano come fsociety, che nella diegesi è ispirata a un horror di cui erano fan fin da bambini Elliot e Darlene, "The Careful Massacre of the

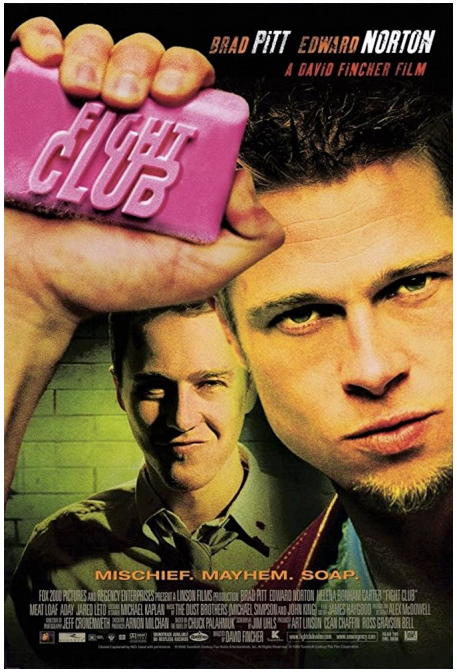
Bourgeoisie", ma che ricorda quella di *Eyes Wide Shut* di Kubrick o quella modellata su Guy Fawkes di *V per Vendetta* ma, attingendo alla realtà, ricorda quella di Anonymous, il cui ethos politico ed economico ha influenzato la serie. Il loro gruppo è stato la prima fonte di ispirazione, insieme a Lulzsec, su cui l'autore si è ampiamente documentato. Anzi, a guardare attentamente, dice, i nomi dei videogame che della sala giochi della fsociety, ci sono molti riferimenti a vari gruppi di hacktivisti. Se per il personaggio del titolo specificatamente si è pensato più ai leader delle sette, come David Koresh, dei Davidiani, poi ucciso in un raid dell'FBI, perché più versati alla manipolazione emozionale che cerebrale, per gli altri si è cercato di cogliere la rabbia verso coloro che detengono il potere, che percepiscono come abusanti, mischiata a un forte ego intellettuale e un pizzico di spavalderia. E, nel cercare la dimensione umana e la relazionabilità, si è evitato di farne un gruppo di narcisisti arrabbiati, ma si è mostrato il lato positivo di questo sentimento come molla per portare avanti giustizia sociale, nella consapevolezza che le azioni compiute sono ai confini della legalità quando non proprio criminali, e che storicamente drammatici cambiamenti si sono accompagnati anche ad azioni moralmente discutibili. Non si rinuncia nella serie a riconoscere il torbido terreno etico, ma allo stesso tempo per farlo funzionare si abbraccia completamente il mondo dogmatico di queste persone. C'è una vera e propria urgenza morale nelle loro azioni. Elliot vuole "arrestare il sistema". Se utilizzo questa dicitura non è casuale. In un programma che, come vedremo, usa in modo ferocemente consapevole le proprie inquadrature, ne spicca una iniziale in cui lo vediamo di schiena guardare tutti i principali amministratori della ECorp: sono riuniti intorno a un tavolo e l'immagine con Elliot sembra, invertita, quella del logo che indica lo spegnimento delle tecnologia. In tanti modi sottili la serie si è imbevuta di riferimenti informatici, dalla title card del programma che ricorda nella grafia i giochi Atari, alla titolazione degli episodi che, almeno nella versione originale - e non si capisce davvero la tendenza non rara delle versioni italiane di abbassare il livello e banalizzare queste scelte –, sono scritti in leet e

nella prima stagione ciascuno termina con un'estensione di file video, nella seconda con un'estensione di file di sicurezza e nella terza con altri tipi ancora, con 3x09 che termina con un'estensione torrent e 'shutdown-r" (3x10), con una per il riavvio di alcuni sistemi operativi. Con la puntata finale della terza stagione infatti si riavvia il sistema in quella che più sopra ho definito una metanoia, un profondo ripensamento nel modo di pensare e sentire che porta ad una posizione contraria a quella di partenza. Il personaggio parte dalla convinzione di voler cambiare il mondo, lo fa con gli eventi del 9 maggio, e si rende conto che la società è come e peggio di prima, e si ritrova così nella posizione opposta in un totale capovolgimento rispetto a quella iniziale a voler disfare quello che ha fatto. Il percorso di Elliot è anche profondamente intimo – parte dalla convinzione che sia il mondo, non lui, ad aver bisogno di venire aggiustato, esternalizzando il proprio dolore, e intraprende questo ideale "viaggio", per rendersi conto in conclusione che quello che non va è in se stesso, con anche una ricomposizione finale dell'identità con le due parti Eliot e Mr. Robot che tornano a parlarsi dopo essere stati in conflitto diretto per tutta la terza stagione. È un percorso circolare di crescita che, nella sua struttura, l'autore Sam Esmail accosta a quello dell'*Odissea*. In 3x09, Price gli rompe ogni illusione affermando che catastrofi mondiali come quella da lui messa in moto non sono causate da lupi solitari, ma sono possibili solo perché persone come lui le permettono. Elliot si rende conto che il suo piano è stato co-optato, e dall'inizio. Anche attraverso il personaggio di Angela che, piangente, riguarda sullo schermo del televisore i crolli degli edifici che sono stati fatti saltare in aria con il rewind nell'illusoria speranza di portare indietro il tempo e ricomporre tutto (altro tema forte, specie della terza stagione), c'è

quest'idea di ciò in cui si crede e della fede che vengono radicalizzate e pervertite per motivazioni efferate da organizzazioni più alte. Ne abbiamo fatto un parallelo con molto di quanto sta accadendo nel mondo oggi. C'è questo senso che le cose buone in cui la gente crede e che vuole per il mondo vengano continuamente co-optate e pervertite per ragioni egoistiche. (Sam Esmail in "Entertainment Weekly")

Se guardiamo alle parole chiave che caratterizzano le stagioni finora andate in onda possiamo dire che sono state "rivoluzione", per la prima, arrivata nel panorama televisivo come una rivelazione, "controllo" per la seconda, creativamente meno apprezzata dalla critica, e "disintegrazione" per la terza, in un ritorno all'antica gloria. Da subito lo svolgimento della serie è stato concepito in tre atti – si era detto divisi in quattro o cinque stagioni, inizialmente - in cui alla prima stagione corrisponde il primo atto, e alla seconda e la terza, concepiti come un unicum, il

secondo atto con in mezzo un colpo di scena (che appunto corrisponde alla season finale della seconda stagione). Originariamente doveva essere un film, e anche per questo il programma che ne è uscito è fortemente serializzato – in consonanza anche con una tendenza del momento che predilige la narrazione orizzontale a scapito di quella verticale autonoma e autoconclusiva, con la connessa riflessione del potenziale rischio di fare della televisione cinema espanso, perdendo così di identità. Si trasudano peraltro citazioni. C'è l'occasionale riferimento letterario. Uno per tutti la lirica "Red Wheelbarrow - La Carriola Rossa" di William Carlos William che ha un valore ancora interamente da decodificare, all'interno della storia - è il nome di un locale dove si muovono i personaggi ed è il nome che Elliot dà al proprio diario nella seconda stagione, oltre che titolo del libro collegato alla serie scritto dall'autore Sam Esmail insieme alla sceneggiatrice Courteny Looney in un buon esempio di transmedia storytelling. La grande miniera da cui si attinge è però il cinema, richiamato nella diegesi anche in modo esplicito, attraverso il canale visivo, ma spesso anche solo uditivo, a partire dal punto di riferimento primo che è quello di *Fight Club*. Il DNA della pellicola è iscritto in molti passaggi clou narrativi: dalla doppia personalità, al far saltare gli edifici per azzerare il debito, dalle lotte contro se stesso, al comando dell'alter ego di farsi eliminare se ci si fosse opposti, come fa Tyler Durden nel film e Mr. Robot nella serie, che risulta in Tyrell che spara a Elliot alla fine dell seconda stagione… Ma Esmail ne ammette l'influenza in modo esplicito nella diegesi incastonando una versione strumentale della canzone di chiusura nel film "Where is my mind" in 1x09. Ma le influenze, oltre alle già citate, sono innumerevoli, più o meno esplicite: da *Ritorno al Futuro* a *Star Wars*, da *Pulp Fiction*, ad *American Psycho* (per Tyrell soprattutto) a *Millennium*, *Taxi Driver*, *Il dottor Stranamore*, *Pump Up the Volume* (in cui recita Christian Slater), *Le ali della libertà*, *Hackers*, *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, *The Parallax View*, *Lolita*, *Quinto Potere*, *Trainspotting* e molte altre, oltre ad alcune dal mondo della televisione (*Alf*, *Supercar*…).



Non è necessario essere consapevoli della catena di influenze per godersi la storia; la modalità di default del programma potrebbe essere definita, in termini di software, come l'opzione 'nascondi le note a piè di pagina'. Ma è ugualmente divertente dare la caccia a tutti i pezzetti usati nella creazione della serie, un dramma psicologico-satirico-thriller-cospiratorio che tratta anche dell'ansia dell'influenza, centrata su una contemporanea anima persa che cerca di scoprire chi è e come ha fatto a diventare così. (Zoller Seitz, 2016).

Framing

Se è forte sul piano della narrazione, la sua vera vittoria *Mr. Robot* la ottiene nell'originale cifra estetica che è riuscita a mettere in scena in modo costante, una grammatica visuale molto distintiva, che ne informa il contenuto. Lo show inquadra e accosta le inquadrature in un modo peculiare che non è di nessun altro. I dettami compositivi che puntano alla gradevolezza della visione di norma seguono la regola dei terzi, ovvero si suppone di dividere l'immagine tracciando su di essa due righe orizzontali e due verticali equidistanti fra loro. Le figure di solito, per la ragione di come cade l'occhio e si sposta la visione, tendono ad essere posizionati in corrispondenza dei punti di intersezione fra quelle linee immaginarie. Qui non avviene, i personaggi tendono a venir piazzati sui quadranti più basso dell'inquadratura, volendo una scelta anche adatta alla rappresentazione di soggetti che appartengono al substrato tecnologico della società. Questo li rende più piccoli o comunque lascia molto spazio sopra le loro teste. In generale, sia che pesi sopra di loro, sia che li circondi, nell'inquadratura è sproporzionatamente grande rispetto alla norma quello che viene chiamato "spazio negativo", ovvero lo spazio vuoto intorno all'attore ripreso in quel momento. Questo aumenta fortemente il senso di isolamento dei personaggi e ci lascia con una comprensione più della situazione in cui i personaggi si vengono a trovare che non su di loro e la loro prospettiva su quello che li circonda. E lascia spazio al resto del mondo che diventa esso stesso un personaggio, in una dialettica con quelli in carne e ossa, che vanno alla ricerca del proprio posto nel mondo. Lascia spazio infine per una nostra reazione. Gli interpreti spesso sono inquadrati dalle spalle in su, inserendo nell'inquadratura anche le diagonali del soffitto, con l'effetto di aumentare la tensione. Lo stesso avviene quando si sceglie di

puntare la telecamera da un punto di vista molto basso o molto alto.

Un'altra tecnica costantemente utilizzata dalla serie che dà ragione della sua cinematografia sperimentale è l'uso di quello che viene chiamato *shortsighting*. Solitamente, quando due personaggi si parlano, o sono nella stessa inquadratura posti ai lati del'immagine che guardano verso il centro, oppure con l'uso dello shot/countershot, si mostra un personaggio posizionato alla destra dell'immagine rivolto verso sinistra con ampio spazio negativo davanti a sé e poi si fa un controcampo in cui l'altro personaggio è al contrario addossato al margine sinistro che guarda verso lo spazio vuoto a destra, in modo tale che nel ping pong fra le due posizioni dei parlanti si abbia la percezione di un ampio spazio fra i due. In *Mr. Robot* questa regola viene regolarmente infranta. Intanto i personaggi, anche quando parlano l'uno con l'altro, spesso e volentieri vengono comunque inquadrati da soli, ma poi l'accostamento avviene senza che ci sia questo "lead room" fra loro. Le norme vengono invertite e un personaggio viene piazzato sul bordo sinistro dell'immagine, senza quasi "spazio di respiro" rispetto al bordo dell'immagine e con invece un vasto spazio negativo alle sue spalle. E nel countershot, il personaggio con cui si interloquisce è pure piazzato sul bordo, questa volta destro, senza che abbia spazio di respiro. Questo non solo aumenta il senso di profonda solitudine, ma è snervante e alienante, e acuisce il senso di paranoia e schizofrenia che il programma vuole trasmettere, così come le difficoltà comunicative e l'ansia sociale, la sensazione di cospirazione e di vita ai margini.

Il disagio di Elliot nella prima sessione con la sua terapeuta, ad esempio, viene espresso da un iniziale *establishing shot* apparentemente convenzionale con Elliot a sinistra e Krista a destra con lo sguardo al centro, ma il mobilio è posizionato in modo da rendere naturale lo shortsighting. La telecamera è messa in modo che Elliot debba fare una torsione del corpo per guardare la terapeuta, cosa che lei invece non deve fare, e quando si passa al monologo interiore, non guarda verso il centro del frame, parla piuttosto verso il bordo dell'immagine. Solo quando la psicologa gli chiede perché rimanga in silenzio scopriamo che non stava parlando ad alta voce. La posizione della telecamera e l'inquadratura sono

essenziali nel trasmettere il senso di dissociazione del protagonista. (Beeler)

Questo si accompagna all'uso di lenti più ampie molto ravvicinate, tanto che i primissimi piani lasciano tutto il resto fuori fuoco. Spesso la telecamera rimane immobile a fissare lo spazio in cui si muovono i personaggi, evitando di regola il più possibile di telecamere a mano e Steadicam. Quando si devia, ha un senso pregnante. In un esempio di grande virtuosismo, Sam Esmail, che oltre che ideatore è stato regista di alcune puntate della prima stagione e di tutte quelle della seconda e della terza, ha raccontato tutta la puntata "eps3.4_runnertime-error.r00" (3x05) in pianosequenza, e perciò c'è coincidenza fra tempo delle vicende e della storia, mentre seguiamo prima Elliot e poi Angela attraverso gli uffici della E Corp quando scoppia i caos degli atti vandalici perpetrati dalla fsociety. Non si tratta di un'unica ripresa ininterrotta, perché ci sono dei tagli, ma la sensazione è che sia ininterrotta, e ci si è ispirati all'idea di farne una esperienza in tempo reale alla *24*. Le acrobazie registiche testimoniano la potenza stilistica della serie. Su un canale come USA Network su cui va in onda poi, che ha un tipo di narrazione e fotografia tradizionalmente brillante, si è puntato su colori opachi, grigi, lividi, cinerei, che aggiungono cupezza. Le stanze dell'interrogatorio del'FBI non potrebbero essere più tetre di così. Non si è privi di momenti umoristici, ma la forma esalta il generale tono cupo del contenuto. Il canale che la mette in onda, nel tempo, ha presentato idee fresche e ha avuto programmi di una certo successo, come *Suits* o *Psych*, ma fino a questo debutto nessuna ha saputo emergere in modo da distinguerla come una rete che presentava programmi di qualità alla maniera in cui è capitato alle varie HBO, AMC, Showtime, FX…

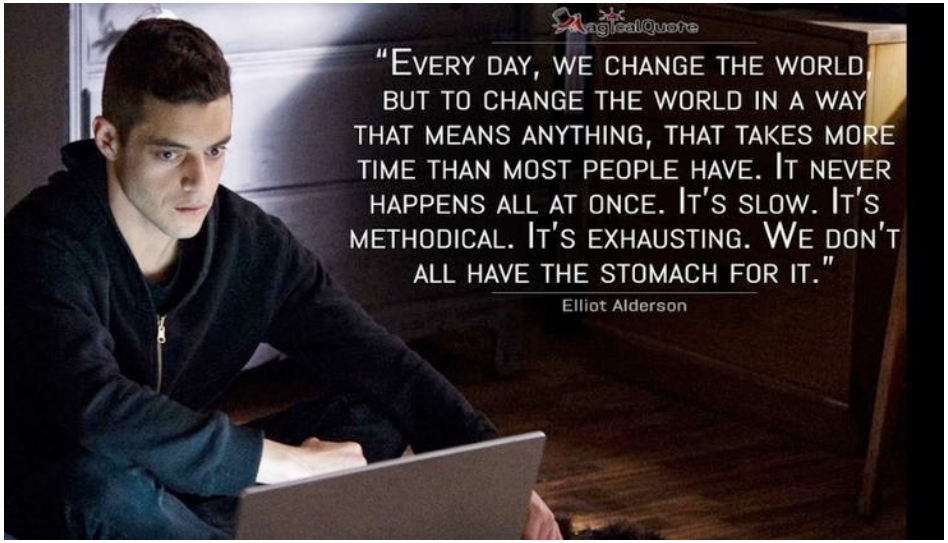
Tutti i giorni cambiano il mondo

Mr. Robot è stata la serie rivelazione dell'estate 2015, ricevendo consensi di pubblico e critica. Ha ricevuto numerosi prestigiosi riconoscimenti: Goden Globe come miglior serie drammatica, Peabody Award, programma dell'anno per l'American Film Institute, miglior nuovo programma ai TCA Awards, ovvero i premi dei critici televisivi… La forza dello show è stata non solo di presentare come protagonista un hacker "complesso, ferito, eloquente e osservatore" che agisce come vigilante - e possiamo pensare a un parallelismo con *Dexter*, lì dove quest'ultimo conservava delle piastrine con una goccia di sangue delle sue

vittime, Elliot conserva dei CD per ciascuna delle persone che spia, registrati con titoli di dischi –, ma per il fatto di cogliere lo Zeitgeist della nostra epoca, specchiandola e talvolta predicendo scenari di vita reale, con la lama a doppio taglio della tecnologia, con i suoi risvolti relativi alla privacy, il controllo del governo, la vulnerabilità delle informazioni, affrontando tematiche come l'ingordigia economica, la corruzione aziendale, le ambizioni del potere, i diritti dei cittadini, la crisi globale, il malcontento e la ribellione, disparità economica e consumismo,

il continuo tiro alla fune fra conformità e estraneità, auto-consapevolezza e consumo narcotizzato, idiosincrasia e normalità (qualunque cosa normale significhi; in Mr. Robot suona come una parola di controllo). È sufficiente prendere in giro un mondo dove gli studenti si portino per la vita decine di migliaia di dollari di debiti per conseguire una certificazione per impieghi che probabilmente non riusciranno comunque a ottenere, o che li pagheranno con miseri stipendi da freelance? È sufficiente scherzare di mettere cuori su Instagram e bere latte da Starbucks e andare a vedere film della Marvel come un bravo zombie americano di classe media? È ribellione quella? O è solo un gioco che giochiamo per passare il tempo nella catena di montaggio dalla-culla-alla-tomba?
Più si ascolta Elliott più è probabile che ti vengano quel genere di pensieri, e non sono brutti pensieri da avere, per quanto tritamente ovvi possano suonare. Il riflesso di liquidare simili

quesiti come 'triti" è compiaciuto, ed è essa stessa una prova del condizionamento sociale. (Zoller Seitz, 2015)



Non è fantascienza, sono problematiche correnti. E si vuole fare la differenza. Alla fine probabilmente il senso vero e proprio delle rivoluzioni, che fa ripensare anche a David Foster Wallace, è quello che il protagonista esprime alla fine di "eps1.4_3xploits.wmv" (1x05), in un momento in cui un loro progetto va temporaneamente in fumo:

Tutti i giorni cambiamo il mondo. Ma per cambiare il mondo in un modo davvero significativo, ci vuole più tempo di quanto ne abbiamo. Non accade mai tutto in un colpo. È lento. È metodico. È sfiancante. Non tutti ne abbiamo lo stomaco.

Questo è ciò che ha fatto di *Mr. Robot* un *prestige drama* e fenomeno culturale.

Bibliografia

Stan Beeler, *Framing Techniques in Mr. Robot*, in "Vimeo", 2016

Claire, *Mr. Robot features part of NBCUniversal's 'Rule Breakers' Campaign,* "Rami Malek Online", 17/05/16

Sean T. Collins, *How Mr. Robot Became One of TV's Most Visually Striking Shows*, "Vulture", 02/09/15

Alessandro Gamma, *Mr. Robot: le 15 citazioni da famosi film e serie TV nella stagione 1 e 2*, "Il Cineocchio", 26/09/16

Tavis Leaf Glover, *Mr. Robot Creates Visual Tension with Composition Techniques*, "Canons of design", 07/08/16

DJ Pangburn, *The Creator of 'Mr. Robot' Explains Its Hacktivist and Cult Roots*, "Motherboard - VICE", 19/08/15

Matt Zoller Seitz, *Why Mr. Robot Is Not a Great Show (Yet)*, "Vulture", 03/09/15

Matt Zoler Seitz, *Why Mr. Robot's Film References Are Subtler Than You Think*, "Vulture", 15/07/16

Kate Stanhope, *'Mr. Robot' Creator Talks Taking "Even More Risks" in Season 2 and Series Longevity*, "The Hollywood Reporter", 12/07/16

Kevin P Sullivan, *Mr. Robot creator breaks down the finale, that Angela twistm and teases season 4*, "Entertainment Weekly", 13/12/17

Josh Wigler, *'Mr. Robot' Season 3: Everything to Know Before the Premiere*, "The Hollywood Reporter", 09/10/17

Biografia dell'autrice Giada Da Ros

È una giornalista, laureata in giurisprudenza, che scrive come critica televisiva dal 1991 e ha un suo blog, *Telesofia*. Fa parte della redazione di "Ol3Media" e ha scritto su numerose serie TV, pubblicando anche negli Stati Uniti. Ha curato il libro *Stanchi* (SBC Edizioni).

Capitolo 9

Outlander

di Ellen Nerenberg

SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Outlander*

Anno 2014

Stagioni 3 (42 episodi) rinnovata

Network Starz

Creatore Ronald Moore

Cast principale

Catriona Balfe è Claire Beauchamp Randall

Sam Heughen è Jamie Fraser

Tobias Menzies è Frank Randall/Capt John Randall

Graham McTavish è Dougal

Gary Lewis è Colum

Lotte Verbeek è Geillis

Laura Donnelly è Jenny

Duncan Lacroix è Murtagh

Simon Callow è il Duca di Sandringham

Gary Young è Willoughby

David Berry è John Grey

Trama

Basate sugli omonimi bestseller della romanziera inglese Diana Gabaldon (finora ce ne sono 8), le tre stagioni di *Outlander,* una serie in costume di genere fantasy/sci-fi/storia d'amore, seguono Claire Beauchamp Randall, ex-infermiera di guerra inglese durante la seconda guerra mondiale, e il suo grande amore, il rampollo ribelle di un clan scozzese, Jamie Fraser, che Claire conosce durante un viaggio nel tempo nel Settecento. Dopo essere stata trasportata indietro di due secoli, Claire si trova nella Scozia del periodo precedente all'insurrezione giacobita (1743-45), che aveva come obiettivo quello di scacciare gli invasori inglesi. Servendosi della propria conoscenza della scienza e della medicina del XX secolo, Claire diventa guaritrice presso il possente clan MacKenzie. Tuttavia, nemmeno questo incarico di fiducia attenua del tutto i dubbi sulle alleanze politiche della "Sassenach", il termine celtico per "straniera anglosassone" che traduce l'"Outlander" del titolo. Claire sposa Jamie sia per proteggersi dagli operatori politici (che la ritengono una spia inglese) sia per sigillare la sua lealtà al clan. Innamoratasi realmente del marito impostole (e allineandosi con i suoi obiettivi politici), nelle prime due stagioni Claire cerca di

cambiare il corso della storia per evitare la sicura sconfitta degli Highlander nella strage di Culloden del 1746. Le tre stagioni raccontano le avventure e fughe della coppia in diversi momenti diacronici (sia nel Settecento, sia nel Novecento) e luoghi geografici (Scozia, Boston, Parigi e le Indie Occidentali), dove entrambi vivono la loro esperienza da "outlander". Ovunque vadano, Jamie e Claire si scontrano con le forze degli oppressori (inglesi, pirati, coloniali) e tendono ad allearsi con gli emarginati (donne, straniere, streghe, briganti, derelitti, sovversivi, schiavi, e via dicendo). La terza (e più recente stagione) si conclude con il naufragio della loro nave e i due outlander trascinati a riva sulla costa della Georgia nell'America coloniale.

Kilty Pleasures

La prima stagione si articola in 16 episodi: i primi otto in agosto e settembre 2014 e quelli restanti da marzo a maggio del 2015 con una media di 1,04 milioni di spettatori per ogni puntata [1]. La prima stagione è ambientata in una Scozia tanto suggestiva da creare il cosiddetto "Effetto Outlander". Così come è successo con l'"Effetto Downton" per il Buckinghamshire, *Outlander* ha contribuito ad un deciso miglioramento del turismo nel territorio e ai conseguenti benefici economici che ne sono derivati. È un vantaggio reciproco: come altre serie "di prestigio" prodotte nel Regno Unito, *Outlander* ha determinato una riduzione delle tasse secondo lo "UK High-end TV tax relief"; al tempo stesso, per la prima stagione, le spese totali di produzione nel territorio sono state all'incirca di 20 milioni di sterline. [2] La visualizzazione estetizzata che *Outlander* produce delle belle Highlands coperte da fiori di campo e nebbiolina, di castelli austeri e un po' oscuri ma belli (proprio in quanto austeri e un po' oscuri), di donne in velluto e pizzo ed enormi uomini in kilt, e di interni illuminati dalla luce soft e tremolante di candela e focolare, ha contribuito ad una notevole crescita del "turismo storico" nel paese. [3] Non solo. La serie sembra aver stimolato un boom

scozzese per i cosiddetti “destination weddings” cioè i matrimoni esotici all’estero, spesso in posti di gran turismo. [4]

Come i fan dei romanzi seriali di *Game of Thrones* di George R.R. Martin, i migliaia di fan dei romanzi della Gabaldon, per poter godere della trasposizione visiva del racconto da loro tanto amato, hanno dovuto accettare qualche taglio e la compressione della trama che originariamente si estende attraverso una lunga serie di libri. Ma l’esperienza risulta rassicurante, poiché l’intreccio della serie, e da qui il piacere che ne scaturisce, resta ricco e complicato. Il primo episodio si apre nel 1946 sul viaggio di Claire e suo marito Frank Randall in Scozia. Oltre a fornire l’occasione di riaccendere le vecchie passioni della coppia dopo l’intervallo bellico (e lasciare subito a Ronald Moore, lo showrunner e John Dahl il regista, l’opportunità di mettere in mostra il piacere femminile, di cui si parlerà più dettagliatamente in seguito), offre a Claire il tempo di dilettarsi con le proprietà medicinali delle piante e a Frank la possibilità di rintracciare le orme del suo antenato, Jack Randall, notoriamente soprannominato “Black” per la crudeltà nella soppressione della ribellione scozzese durante la lunga occupazione inglese della Scozia del Settecento.

Attratta dalle leggende della magia del cerchio di *menhir*, Craig na dun, vicino ad Inverness, Claire convince il consorte ad accompagnarla ad assistere a un rito druidico. L’indomani, nuovamente sul posto, Claire posa le mani sulla pietra più grande ed è fantasmagoricamente trasportata nel Settecento trovandosi improvvisamente davanti a un uomo che somiglia a Frank in modo impressionante ma che si rivela invece l’avo brutale del marito che cerca di violentarla, subito all’altezza del suo soprannome. (Si avrà modo di discutere anche la rappresentazione della violenza nella serie, e anche quella della violenza sessuale, più avanti). Claire viene messa in salvo da un gruppo di Highlander e, rendendosi subito conto di aver viaggiato nel tempo, e conseguentemente ansiosa di essere misconosciuta per una strega, si presenta come una vedova inglese del periodo. Quando un giovane membro del clan, il bel rosso e robusto Jamie, ha bisogno di assistenza medica, Claire dimostra le sue capacità e inizia a fare da guaritrice per il clan.

Il matrimonio “di convenienza” di Claire e Jamie, per tornare alla serie, si dimostra una vera unione magica in cui i due si salvano a vicenda. Nella prima stagione, Claire è aggredita

varie volte, costretta a sposarsi (1x07), quasi violentata (1x01, 1x08, 1x09), accusata di stregoneria (1x10) e spesso salvata da Jamie il valente. Ma non è assolutamente indifesa: usa la sua conoscenza della storia per evitare guai, uccide un uomo che cerca di violentarla e dimostra ripetutamente la sua grinta. Anche se ad un certo punto sculaccia Claire per avergli dimostrato, come moglie, disubbidienza (1x09), Jamie non è un bruto settecentesco e accetta volentieri l'aiuto di Claire durante la sua latitanza (1x14) e, in modo particolare, dopo la sua prigionia (e tortura e stupro per mano di Black Jack, 1x16). Alla conclusione della prima stagione, una nave con a bordo Jamie, Claire, e il fedele compagno scorbutico Murtagh leva l'ancora in direzione della Francia. Mentre la nave si orienta verso la corte del re scozzese in esilio e la possibilità di ribaltare gli eventi geopolitici che porteranno al massacro di Culloden, sul ponte della nave, Claire comunica a Jamie che aspetta un bambino e sembra che i due outlander si avviino veramente verso nuovi orizzonti.

Ma la grande libertà del mare aperto è aleatoria. L'immagine del bellissimo galeone sulle onde con cui si conclude la prima stagione pone solo momentaneamente fine ai begli esterni da cui la serie ha ricavato tesori e da cui ha distillato l'Effetto Outlander. Tra la prima stagione e la prima metà della seconda, si manifesta una bella inversione, quasi due facce della stessa medaglia. La seconda stagione (13 episodi aprile-luglio 2016, una media di 1.09 milioni di spettatori per ciascuna puntata) annuncia subito il ritorno di Claire nel Novecento, dove Frank la stringe tra le braccia accettando sia il suo racconto del viaggio nel tempo, sia il figlio che aspetta da Jamie. Ma l'intreccio della seconda stagione riporta il pubblico rapidamente alle avventure di Claire nel Settecento. [5] Otto dei 13 episodi si svolgono a Parigi (girati però in gran parte a Praga), la cui sontuosità si manifesta a tutti i livelli, nei costumi, nell'arredamento, nei set, nelle luci e nei colori, insomma attingendo a tutti gli elementi scenografici in serbo per la rappresentazione della corte reale di Francia, la sala degli Specchi a Versailles e lo sfarzoso hôtel particulier di Lord e Lady Fraser al centro di Parigi. In realtà, l'excursus francese si presenta come il paesaggio antitetico alla Scozia settecentesca della prima stagione, dove, nonostante il panorama mozzafiato delle Highland, predominano le scene cupe di taverne, prigioni, e roccaforti. Le tetre scene scozzesi, con i loro personaggi spettinati e i vestiti spesso strappati durante il viaggio o in fuga, contrastano fortemente con quelle ambientate a Parigi, dove i

signori Fraser conducono la loro vita ricca e aristocratica. Mentre in Scozia Claire viene processata per stregoneria, in Francia quasi si vanta della sua reputazione di “dame blanche”, ovvero dama bianca, praticante della magia bianca. Nella capitale francese, Jamie e Claire aspettano il primogenito, simbolo della speranza di un futuro diverso non solo per la coppia, ma anche per gli Highlander, per la vita dei clan e, più specificamente, per l’indipendenza dal dominio inglese. Due segnali sinistri negli episodi parigini anticipano però il fallimento di Jamie e Claire come agenti di cambiamento del corso della storia: il primo segnale è il parto della bambina morta, Faith, il secondo è il ritorno dell’inestinguibile Black Jack Randall, risorto dalla sua presunta morte sotto le zampe dei Longhorn scozzesi, che sembra costituire una sorta di rivincita per la sua crudeltà. Nonostante l’intervallo di Parigi, però, la storia si ripete, echeggiando temi della prima stagione (la stregoneria 2x04, lo stupro che funziona a livello della trama di 2x04, 2x05 e 2x11, e la ricomparsa del nemico giurato), che non fanno che sottolineare l’ineluttabilità della storia. Non essendo riusciti a cambiare la strategia che porta alla sconfitta di Culloden, al loro ritorno in Scozia (2x8-13), i Fraser fanno del loro meglio per cambiare invece tattica. Anche se si accumulano piccole vittorie (l’uccisione dello stupratore della cugina; la decapitazione del perfido Lord Sandringham; il suicidio di Colum, il Signore del Clan MacKenzie, assistito da Claire), alla fine, per garantire un futuro possibile al figlio che aspettano, Claire decide di tornare nel Novecento, congedandosi lacrimosamente da Jamie.

La prima metà della terza stagione (13 episodi settembre - dicembre 2017, una media di 1,51 milioni di spettatori a ciascuna trasmissione USA) segue Claire a Boston, madre della piccola rossa Brianna (figlia di Jamie), moglie di Frank, studentessa di medicina e, infine, dottoressa. [6] La terza stagione funge da cardine, secondo i produttori Moore e Toni Graphia, con passaggi letterali nel passato e verso la Scozia e nel “futuro” del nuovo mondo, attraversando le Indie Occidentali. Frank muore in un incidente stradale, ma dopo aver decifrato un messaggio che Jamie le aveva lasciato in una stampa, Claire scopre che Jamie è sopravvissuto alla strage di Culloden e si prepara quindi per un nuovo viaggio attraverso le pietre (stavolta munita di bisturi e penicillina). Nel frattempo, Jamie, salvato dopo il massacro, rientra a Lallybroch (la villa padronale dei Fraser) dove si fa catturare dalle Giubbe Rosse per salvare sua sorella e la sua

famiglia. Dopo anni di carcere, Jamie viene rilasciato per buona condotta e assegnato a una nobile famiglia inglese, il cui erede, John Grey, era stato salvato da Jamie in Scozia alcuni anni prima. Come tutti gli stallieri di bell'aspetto nei romanzi, Jamie attira l'attenzione della giovane (e bella) nobildonna e dai loro amplessi nasce un figlio. Quando diventa impossibile non riconoscere la somiglianza tra il piccolo erede e il suo padre servitore, Jamie torna in Scozia. Dopo il ricongiungimento di Jamie e Claire (3x06), i due danno subito la caccia ai pirati che hanno rapito il nipote Ian, avviandosi verso le Indie Occidentali. Arrivati in Giamaica, gli outlander trovano di nuovo Geillis, che si è salvata dal rogo all'ultimo momento, e il portale temporale che Geillis progetta di attivare per tornare al Novecento e uccidere il "bambino di 200 anni", la figlia dei Fraser, per adempiere così alla profezia (e realizzare il suo desiderio più forte) che garantisce un sovrano scozzese. Claire la uccide e i Fraser scappano dall'isola via mare, ma rischiano di morire in una gran tempesta e finiscono sulla riva del mare in America.

Some like it Scot: Outlander, il piacere dello sguardo e del dolore

"Lady travels back in time to Scotland… hooks up with this big, sexy outlaw type, and they be gettin' it day in and day out. Yo, it's hot!"

("La signora viaggia in Scozia attraverso il tempo…vuole andare con questo tipo sexy e un po' delinquente e fanno cose dalla mattina alla sera. Cioè, è eccitante!")

Taystee, *Orange is the New Black*

Quando la serie ha esordito nel 2014 si è subito parlato nella stampa del suo "sguardo femminile" alla ricerca della soddisfazione della telespettatrice. Come ha notato Jenny Trout sull'"Huffington Post", si è mirato sin dall'inizio a catturare il pubblico femminile, sulla base del fatto che le donne avrebbero comunque costituito la maggioranza degli spettatori: perché non cercare di assecondarle, quindi? Per Trout, la serie sembrava "crafted for the straight female gaze." [7] Nell'articolo, la giornalista assimila *Outlander* ad altre serie tv come il colosso *Girls* e la serie australiana *Puberty Blues* in cui si tratta di sesso in modo esplicito, ma senza piegarsi allo sguardo maschile (respingendo, ad esempio, la nudità gratuita della donna),

mettendola in contrasto diretto, per il genere fantasy, con *Game of Thrones*, con i suoi corpi molto meno "naturali" e le scene di sesso "acrobatico". Anche se il sesso tra Claire e Jamie in *Outlander* è frequente e sempre "eccitante" (per dirlo con la Taystee del finale della seconda stagione di *Orange is the New Black*), è al tempo stesso anche tenero. Discutendo le motivazioni della prevalenza dello sguardo e del piacere femminili in *Outlander*, Matilde Dixon-Smith sottolinea la forte presenza delle donne davanti e dietro alla cinepresa: oltre la Balfe, gli scrittori sono in prevalenza donne e tre dei produttori - Maril Davis, Anne Kenney, e Toni Graphia - sono donne. [8] Che Jamie dimostri attenzione verso il piacere di Claire è evidente, ma il fatto che lui sia vergine prima del matrimonio con Claire, e che sia lei ad insegnargli che cosa fare e come, sottolinea tanto l'importanza del piacere femminile quanto l'agency sessuale della donna. In *Outlander*, quando si tratta di sesso (e non, si noti, di violenza sessuale, come si spiegherà in seguito), decide la donna.

Ma lo sguardo del piacere non è né sempre femminile né sempre sano. 40 anni dopo la pubblicazione su "Screen" del ben noto saggio "Visual Pleasure and Narrative Cinema" della studiosa femminista Laura Mulvey, si parla ancora non solo dello "sguardo maschile" ma anche dello sguardo sadico maschile. "Sadism deserves a story," il sadismo si merita una storia è diventata una specie di mantra nei templi della ricerca (ovvero, all'università). È bene ricordarsi della collocazione del sadismo maschile dentro la diegesi di *Outlander*. In altre parole, *Outlander* si esercita a creare uno spazio testuale per trattare del sadismo e lo fa in due

momenti ben distinti, con personaggi ben diversi. Nella prima stagione, dopo che Jamie la punisce con una sculacciata per la sua disobbedienza, Claire inveisce contro di lui apostrofandolo, appunto, "sadico." (Si ricordi che si è in un contesto ante litteram al marchese di Sade e che il libello sui suoi gusti sessuali non era ancora stato pubblicato). Jamie chiede a Claire di spiegargli la parola sconosciuta e Claire fa del suo meglio per fargli capire la spiegazione. Ma Jamie capisce già benissimo in che consiste il sadismo, perché l'ha vissuto letteralmente sulla sua pelle nel secondo bell'esempio di sadismo della prima stagione: con il sadico Black Jack che, sia in flashback sia in tempo reale, prova un piacere bestiale nello scorticare Jamie e nel poter lasciare il suo segno sul soggetto soggiogato. Va ricordato che la brutalità inflitta su Jamie da Black Jack viene raccontata e visualizzata attraverso il punto di vista di Jamie, proprio filtrata attraverso la

sua memoria. Questa “revisione primaria,” per adoperare termini psicoanalitici, è essenziale perché fa sì che la violenza su Jamie sia sempre inquadrata dal suo punto di vista. Inoltre, la violenza è attribuita alle forze conservatrici e carcerarie, e di conseguenza criticata. Il sadismo per *Outlander* è palesemente qualcosa di male. Per chi vorrebbe contestare la serie per presunta patologizzazione dell’omosessualità nel sadismo della figura del capitano Randall, basterebbe ricordare la figura di Lord John Grey, l’omosessuale “nobile” (letteralmente), amico di Jamie nonostante il disequilibrio delle loro condizioni e che resta amico anche dopo essere stato respinto.

Outlander, il corpo e il corpo politico

L’esibizione del corpo umano nella serie è sicuramente una fonte di piacere, ma ha anche altre risonanze. In qualunque modo e luogo si manifesti, la rappresentazione del corpo è sempre carica di politica, di storia e di fattori sociali come il ceto socio-economico e il genere. *Outlander* la serie non fa eccezione. Il corpo umano è qualcosa di elastico sia dentro che fuori, un qualcosa che in *Outlander* si rivela non solo a livello del testo, ma anche della significazione e del reale contesto sociale della serie. Prima ancora che Claire irrompa sulla scena, Black Jack ha scorticato un giovane Jamie, e la pelle della sua schiena devastata ne è testimone. In un flashback, vediamo il capitano frustare a sangue il giovane scozzese fino a trasformare la superficie della sua schiena in una massa di carne sanguinante o, come dicono le studiose Rachel Moseley e Gemma Goodman, fabbricandone una “rimappatura” degli intenti imperialistici inglesi. [9] Nella prima stagione, Dougal, l’arci-scozzese zio di Jamie e grande patriota che vuole restituire il “Bonnie Prince” Charles Stuart al trono, approfitta della pelle ispessita dalle cicatrici del nipote per stimolare l’oltraggio degli Highlander e pubblicizzare (nonché raccogliere denaro per finanziare) “la Causa”. In questo senso, il corpo vero e proprio di Jamie diventa il corpo politico scozzese, abusato dal potere dell’intruso e devastato in maniera totale e irrimediabile.

Gabaldon, che ha sempre fatto da consulente per la serie, ha pubblicato il primo romanzo nel 1991, ma la visualizzazione del corpo “politico” di Jamie in *Outlander* la serie risale all’agosto 2014, quando la serie viene trasmessa su Starz negli USA. È possibile che il successo della serie spetti almeno in parte alla politica britannica di quell’anno quando, a settembre, ci fu il referendum sull’indipendenza scozzese. *Outlander* la serie non

sarebbe stata disponibile nel Regno Unito prima del marzo 2015, dopo che il referendum era già stato respinto. Ma nonostante il verdetto delle urne fosse contrario all'indipendenza, nell'aprile 2015 il giornale storico scozzese "The Herald" pubblicava una fuga di notizie in cui, apparentemente, il primo ministro del Partito Conservatore David Cameron aveva indicato a un CEO della Sony la necessità di "frenare" la disponibilità della serie su Amazon in Gran Bretagna. [10] Sempre nello stesso anno, in giugno, Moseley e Goodman hanno pubblicato un saggio sull'importanza della politicizzazione del corpo maschile nella televisione inglese contemporanea. Sia *Outlander* (per la Scozia) sia la riedizione di *Poldark* (per la Cornovaglia) mettono in evidenza il corpo maschile del protagonista per evocare un passato celtico autonomo e una storia di auto-sovranità, elementi, questi, che mettono in questione l'integrità politica britannica attuale. La novità, come osservano le due studiose, consiste nel fatto che solitamente nel campo degli screen studies, è il corpo femminile su cui viene puntata l'attenzione critica dato che è "frequently understood as the recipient of a desiring gaze in which landscape, sexual desire and ownership converge." [11] *Outlander* dota il corpo di Jamie di un significato letterale, servendosene per raffigurare l'assoggettamento degli scozzesi dagli inglesi.

Questa prospettiva critica sul corpo maschile, tuttavia, non può oscurare la centralità del corpo femminile e il suo potente "paesaggio," colonizzato dallo sguardo (cinematografico e televisivo) dell'ultimo secolo. Come fanno notare le due studiose, Claire, principalmente per via dei costumi che indossa, è visivamente legata al paesaggio anche se, diversamente da molte rappresentazioni della donna, si muove attivamente al suo interno e dimostra il proprio libero agire. Infatti, il corpo di Claire, e specialmente la sua pelle, hanno altrettanta importanza nella semiosi della politica per la serie. Le ferite cicatrizzate di Jamie formano pieghe nella pelle corrispondenti alle pieghe nel tempo navigato da Claire, ma segnalano anche la pelle vera e propria di lei. Il potere della pelle di Claire si manifesta in due modi principali, come viaggiatrice nel tempo e simbolo dello status della nazione.

Se le riprese insistenti della pelle martoriata di Jamie possono servire da ricordo del dominio britannico, la pelle di Claire simboleggia anche lo status della nazione. La si vede espandersi con la prima e inaspettata gravidanza in Francia, fiorire mentre sbocciano le speranze della coppia per cambiare il corso della storia. Il corpo e la pelle di Claire non si afflosciano dopo le gravidanze. Anzi, come ripetutamente commenta Jamie nella terza stagione durante le scene d'amore dopo il loro ricongiungimento, è la più bella donna che Jamie abbia mai visto. Più volte Jamie preme sulla pelle di lei, osservando quanto somigli al "velluto" o alle "perle." Può darsi che sia per cementare la loro riunione, o che l'accenno ai gioielli faccia riferimento agli altri gioielli così importanti per la trama della stagione (gli zaffiri che desidera la ricomparsa Geillis e che producono l'eco ritmata della serie, di pietra in pietra). Ma è difficile imputare alla sorte che i Fraser viaggino per Giamaica, così come è difficile credere che sia una coincidenza che il nuovo governatore coloniale dell'isola sia Lord John Grey, il "buon" omosessuale che si è innamorato di Jamie quando questi era suo prigioniero dopo Culloden. Claire si dimostra sorpresa della materializzazione sulla nave di un baule pieno della sua "seconda pelle", cioè i vestiti indossati vent'anni addietro durante il soggiorno parigino della coppia. I produttori hanno confermato il desiderio di far vedere nuovamente nella terza stagione i bellissimi costumi eleganti dalla costumista Terry Dresbach, complimentandosi per la verosimiglianza storica, cioè, aderendo ai fatti storici che nel Settecento per non sprecare l'investimento che rappresentano, si

cercava un riutilizzo dei vestiti costosi. [12] Ma se si riesce a conformare alla storia in questo aspetto, è solo perché i vestiti di Claire le consentono ancora di indossarli, tanto è elastico il suo corpo post-gravido da cinquantenne che ha mantenuto la sua linea. In breve, la schiena di Jamie testimonia la brutalità imperiale britannica mentre la pelle inglese di Claire fiorisce, diventa sempre più florida e si sgonfia, ma soprattutto, mantiene la sua elasticità, espandendosi graziosamente per accomodare la gravidanza come la "madre patria" britannica si estende "naturalmente" a dare il benvenuto a colonie sempre più numerose e sempre più distanti.

Sulla questione della rappresentazione della pelle e il suo significato, va menzionata la piccola, ma rivelatrice imperfezione sulla pelle di Claire. Anche se splendente ed esibita sempre in luce soft (la serie si gira con una cinepresa Arri-Alexa, rinomata per le sue capacità di permettere le riprese in luce scarsa), la pelle di Claire porta un marchio "scritto sulla pelle" che è la "letteralizzazione" del viaggio nel tempo. Nella prima stagione, pur amandola lo stesso, Jamie interpreta la cicatrice di Claire da vaccino contro il vaiolo come un possibile segno del diavolo, una prova dei sospetti sui suoi poteri magici. Subito prima di scagionare l'amica e assumersi tutta la colpevolezza per la "stregoneria" (1x11), Geillis rivela a Claire il proprio vaccino dicendole che "Il 1968 è possibile" e rivelando che anche lei, come Claire, è viaggiatrice nel tempo.

Outlander, la violenza e la violenza sessuale

Da serie in costume, *Outlander* attinge gran parte delle sue proprietà generiche dal romanzo romantico e, dentro questo genere, il filone che si chiama "bodice ripper," ossia "strappa-corsetto," dalla frequenza con cui la storia dipende dalla violenza impiegata per "convincere" la protagonista a "lasciarsi" spogliare per renderla pronta alla "seduzione". Bisogna tenere presente che la violenza sessuale in *Outlander* (sia nei romanzi che nella serie) non vittimizza solo la donna. Anzi, in tutte e tre le stagioni avviene uno stupro di un maschio: nella prima Jamie è violentato da Black Jack, nella seconda tocca al piccolo Fergus essere vittima del capitano delle Giubbe Rosse e nella terza il giovane nipote Ian è violentato da Geillis, la quale cerca il suo "potere da vergine". [13] E ben si fa, visto il clima attuale (#metoo, ecc.), come ha delineato la giornalista Lauren Sarner: con un pubblico costituito

prevalentemente da donne, se *Outlander* avesse seguito troppo fedelmente il copione da "bodice ripper", avrebbe corso il rischio di alienare gran parte dei suoi spettatori. [14] La serie conseguentemente cerca di rendersi più conforme alle aspettative dei suoi telespettatori nel 2018. Sembra opportuno, ancora una volta, istituire un confronto fra *Outlander* e la serie titanica *Game of Thrones*, dove si stupra e si è stuprati regolarmente e, soprattutto, in modo gratuito. Come dice la produttrice esecutiva Toni Graphia, *Outlander* "stands head and shoulders above the majority of other primetime dramas, especially when it comes to portrayals of rape and loss", si differenzia da altre serie di prima serata per il modo in cui rappresenta la violenza sessuale, la perdita e il lutto. [15]

Anche se gli stupri sono tutti trattati seriamente, la violenza sessuale alla quale sono dedicati più tempo e spazio nella storia, e di conseguenza più riflessione, è lo stupro di Jamie nella prima stagione durante la sua prigionia. Come si è già notato, la violenza che Jamie subisce viene raccontata; è già digerita quando Jamie riferisce la vicenda a Claire. È significativo il modo in cui il racconto si sofferma sulle proprie modalità narrative. Il consenso non viene mai messo in dubbio - Jamie è prigioniero del capitano - ma il marito di Claire non vuole scusarsi per essersi lasciato "sedurre". Come dice finalmente e malvolentieri alla moglie, "Ha fatto l'amore con me."

È dunque leggermente inquietante leggere le reazioni dell'attore che interpreta il doppio ruolo di Frank Randall e Black Jack Randall, Tobias Menzies al decesso del suo arci-nemico sui campi di Culloden in 3x01. Va sottolineata la bellezza televisiva della scena, che il regista Brendan Maher ha ripreso al tramonto per avvantaggiarsi della cosiddetta "ora dorata", quell'ora di sole che annulla la necessità di apparati e luci e rende tutto luminoso come oro liquido. La battaglia finale, come ha commentato Menzies, si visualizza un po' come un *pas de deux* in uno spettacolo di danza classica. "It's sort of a strange kind of half dance, half fight, kind of embrace. I feel like it's a fitting end to this quasi-love affair," ha detto l'attore in un'intervista lasciata a "TV Guide". [16] Che l'attore descriva il rapporto tra i due personaggi come "quasi" una storia d'amore si deve probabilmente alla sua interiorizzazione del ruolo perché l'unico a caratterizzare il rapporto tra Jamie e Black Jack come una storia d'amore - anche una "quasi" storia d'amore - sarebbe, appunto, il capitano Randall; su questo la serie non lascia alcun margine di dubbio.

Gli emarginati e l'alterità

Durante i loro viaggi, gli outlander s'incontrano spesso con soggetti ai margini della società. Nella prima stagione gli "altri" più noti sono gli scozzesi stessi in quanto colonizzati, le streghe, e i criminali in fuga. Jamie e la sua banda si allontanano dagli oppressori e la banda politica di Dougal che opera clandestinamente si dimostra altrettanto ai margini della società. Geillis, come Claire con cui fa presto amicizia, è sospettata per le sue capacità di guaritrice. Non sorprende dunque che venga accusata di stregoneria come le altre donne sagge della storia. La

rappresentazione dei “patrioti” e delle “streghe” nella prima stagione apre la strada agli altri incontri con l’alterità, navigando nelle acque della correttezza politica del millennio attuale, specialmente commisurandosi con il pubblico statunitense.

Dato il protagonismo di Claire, *Outlander* mette al centro la questione della donna e del gender e, nelle prime due stagioni, riesce a distinguersi sull’argomento della differenza sessuale. Quando, però, la serie veleggia per le Indie Occidentali nella terza stagione (veramente girata in Sud Africa) dimostra di non essere all’altezza di trattare la differenza razziale. L’opportunità di rappresentare le persone di colore si presenta anche prima del viaggio in Giamaica, con il personaggio di “Willoughby”, il cui vero nome cinese è Yi Tien Cho, un personaggio realmente esistito che viaggiò clandestinamente nella stiva di una nave fino ad arrivare nella Edimburgo settecentesca. [17] La produttrice Maril Davis ha comunicato in un’intervista che gli scrittori si sono sentiti costretti a depurare certi aspetti del personaggio che ritenevano “offensivi” nei romanzi. Che Willoughby diventi il salvatore della povera Margaret, la simpatica chiaroveggente presa per pazza e maltrattata dal fratello e da Geillis, la sua datrice di lavoro, segue una logica comprensibile. I due emarginati cadono l’uno nelle braccia dell’altro e così si risolve la loro storia. Per le persone nere della Giamaica, schiavi e uomini liberi (o liberati), tuttavia, *Outlander* la serie racconta una storia diversa. I Fraser comprano a un’asta uno schiavo, Temeraire, prima che questi percepisca il proprio “marchio del diavolo” con un ferro rovente - per restare sul tema della pelle e dei suoi poteri metaforici. Ricevendo la promessa di libertà, Temeraire diviene il proverbiale “magical negro”, “il negro magico” (secondo Spike Lee una figura che si trova più che altro nel cinema e in serie televisive) che esiste solamente per far avanzare la ricerca del personaggio bianco. [18]

È proprio nell’ultimo episodio (3x13) che *Outlander* la serie si inceppa seriamente e le decisioni strategiche prese a livello di scrittura e di ripresa raggiungono il loro acme negativo quando viene celebrato dagli ex-schiavi sull’isola un rito vudù per scacciare lo spirito cattivo, cioè, Geillis, la “Bakra”, o “capa”. Il montaggio incrociato che mostra il punto di vista di Claire cerca di stabilire un paragone strutturale tra il rito druidico a Craig na dun e la “danse macabre” caricaturizzata in “Giamaica.” [19] Non si saprà mai, e può darsi che tutto il girato in cui si ritrae il rito in modo meno imperialistico sia stato rimosso, ma quello che rimane costituisce un brutale miscuglio quasi da minstrel show in

cui i “selvaggi” - neri, naturalmente - saltano e ballano lo “shimmy” per un pubblico soprattutto femminile ma anche e soprattutto bianco. [20] Poteva andare peggio. L’unica nota positiva è che non si vedono corpi neri nudi che ballano. Pensare che queste tremende sequenze sono state riprese in Sud Africa suscita disgusto. In questa parte si vedono in anteprima i trailer della quarta stagione in cui Claire punta un fucile contro un americano indigeno. La rappresentazione dell’incontro con l’alterità nel nuovo mondo è dunque ancora da convalidare.

Note

[1] “Outlander, Season One Ratings” consultato il 17 agosto 2018. Va notato che se si includono anche utenti multi-piattaforma, i numeri aumentano alla media di 5,1 milioni di spettatori. Si veda Kylie Hemert, “Outlander renewed for Two Seasons and Will Return this November”, “Coming Soon”, consultato il 19 agosto 2018

[2] Non si sa la cifra esatta degli investimenti di *Outlander* sul territorio scozzese. Si legge che la serie ha contribuito al totale di 69,4 milioni di sterline investiti. Shaun Milne, “Cash Boost. Outlander helps Scotland record highest spend on film and TV production ever - with MILLIONS of pounds flooding in”, “The Scottish Sun”, consultato il 25 agosto 2018

[3] Tra i vari siti internet dedicati al turismo *Outlander*, si vedano: Stravaigin Scotland, consultato il 19 agosto 2018; Outlander Locations, consultato il 27 agosto 2018; Inspiring Travel Scotland, consultato il 18 agosto 2018

[4] Per i matrimoni alla *Outlander*, Attractions Outlander, consultato il 27 agosto 2018

[5] “Outlander, Season Two Ratings” consultato il 30 agosto 2018.

[6] “Outlander, Season Three Ratings” consultato il 30 agosto 2018

[7] Jenny Trout, “Outlander and the Female Gaze: Why Women Are Watching”, “Huffington Post”, consultato il 2 settembe 2018

[8] Matilde Dixon-Smith, “Outlander is an Extraordinary Case Study for Pleasureable and Nuanced Sex on Television”, “Junkee”, consultato il 29 agosto 2018

[9] Rachel Moseley e Gemma Goodman, “Why academics are interested in the male body in Poldark and Outlander”, “The Conversation”, consultato il 12 agosto 2018

[10] Phil Miller, “Leaked Sony emails show TV chiefs discussing the political ‘importance’ of Outlander to indyref”, “The Herald Scotland”, consultato il 30 agosto 2018

[11] Rachel Moseley e Gemma Goodman, ibidem

[12] “Outlander Season Two Costume Gallery”, consultato il 30 agosto 2018. Per la storicità dei costumi e il loro uso nella terza stagione, si veda la discussione tra Moore e l’Executive Producer Toni Graphia nei materiali extra in “Starz On Demand”, 2x13

[13] Sydney Bucksbaum, “How Outlander Handled Rape (Again) and Subverted Expectations”, “Hollywood Reporter”, consultato il 3 settembre 2018

[14] Lauren Sarner, “Actually, No means No. Outlander Gets Right what Game of Thrones got Wrong about Rape and Consent on TV”, “The Daily Beast”, consultato il 4 settembre 2018

[15] Laura Prudom, “How Outlander Created its Most Devastating and Powerful Episode Yet”, “Variety”, consultato il 29 agosto 2018

[16] Joanna Robinson, “50 Shades of Plaid: Outlander: The Most Stunning Season Three premier Moment was Entirely Improvised”, “Vanity Fair”, consultato il 2 settembre 2018

[17] Diana Gabaldon ha indicato le fonti storiche del personaggio in un’intervista rilasciata allo “Scotland Sunday Herald”. Si veda “Outlander’s producer Maril Davis: ‘It felt like a loss’ to omit Willoughby”, “Pop Sugar”consultato il 2 settembre 2018

[18] Il termine “magical negro” è attribuito al regista Spike Lee. Si veda Adam Howard, “The ‘Magical Negro Trope’ makes a Comeback in Two New Movies”, “NBC News”, consultato il 2 settembre 2018

[19] Laura Prudom, “Outlander’s Season 3 finale, from script to screen”, “Marshable”, consultato il 2 settembre 2018

[20] Princess Weekes, “Outlander Brings Up Slavery into Its Narrative So Claire & Jamie Can Make Heart Eyes in Jamaica”, “The Mary Sue”, consultato il 3 settembre 2018

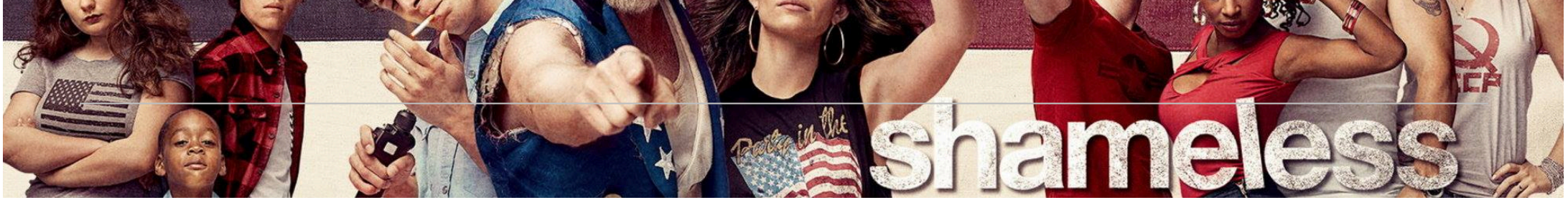
Biografia dell’autrice Ellen Nerenberg

Ellen Nerenberg è Hollis Professor of Romance Languages & Literatures e professore ordinario alla Wesleyan University, USA. È autrice di *Prison Terms: Representing Confinement During and After Italian Fascism* (U of Toronto Press, 2001) e *Murder Made in Italy: Homicide, Media and Contemporary Culture* (Indiana U Press, 2012, e ha co-curato *Writing Beyond Fascism: Resistance in the Life and Works of Alba de Cespedes* (Fairleigh-Dickinson U Press, 2000) e *Body of State. The Moro Affair, a Nation Divided* (Fairleigh-Dickinson U Press, 2011). Ha pubblicato saggi su varie serie televisive tra cui *Ray Donovan*, *The Good Wife*, *Luther* e *Penny Dreadful*. È una delle fondatrici del periodico “g/s/i—gender/sexuality/Italy”, per cui serve da associate editor e partecipa al comitato scientifico di riviste di Italian Studies e media internazionali.

Capitolo 10

Shameless

di Désirée Favero



SCHEDA TECNICA

Titolo originale *Shameless U.S.*

Anno 2011

Stagioni 8 (96 episodi) in programmazione

Network Showtime

Creatore Paul Abbott e John Wells

Cast principale

William H. Macy è Frank Gallagher

Emmy Rossum è Fiona Gallagher

Jeremy Allen White è Phillip "Lip" Gallagher

Cameron Monaghan è Ian Gallagher

Emma Kenney è Debbie Gallagher

Ethan Cutkosky è Carl Gallagher

Shanola Hampton è Veronica “V” Fisher

Steve Howey è Kevin “Kev” Ball

Trama

Nel South Side di Chicago, zona-ghetto con un alto tasso di criminalità e povertà, vive una famiglia americana alquanto disfunzionale. Il padre di famiglia Frank Gallagher è un alcolizzato che fa uso di droghe, senza un lavoro né un particolare interesse per la sua famiglia. I sei figli, molto lontani dal rappresentare un tradizionale nucleo familiare, vengono accuditi dalla primogenita, che fin da piccola si sobbarca il peso della famiglia. Fiona accudisce Lip, Ian, Debbie, Carl e Liam. Grazie al loro background, quasi tutti i componenti della famiglia sviluppano serie problematiche, iniziando proprio da Fiona, che è dipendente dal sesso e non riesce a dare una svolta alla sua vita, bloccata dal senso di responsabilità. Lip è un genio, una mente brillante che purtroppo si abbandona all’alcol. C’è poi Ian, che vive la sua omosessualità in maniera estrema, soprattutto dopo aver scoperto di aver ereditato il disturbo bipolare dalla madre. Debbie è un’adolescente che prende scelte sbagliate senza ascoltare i consigli delle persone attorno a lei, ritrovandosi poi prematuramente con una figlia. Il personaggio di Carl non è da meno, con un probabile disturbo della personalità di tipo antisociale viola le regole, danneggia persone e cose, e il suo comportamento aggressivo si unisce all’uso di armi. Liam è ancora troppo

piccolo per poter anche solo comunicare, continua quindi fino all'ultima stagione ad essere vittima dell'influenza della famiglia.
Personaggio fondamentale è Monica: madre della famiglia e amore della vita di Frank. La donna soffre di un disturbo bipolare, fa uso di alcool e sostanze stupefacenti che, molti anni prima, l'hanno portata ad abbandonare la famiglia. Anche i vicini di casa Gallagher sono parte della famiglia: Kevin e Veronica partecipano ad ogni sorta di vicenda familiare. Sono gestori dell'Alibi Room, pub in cui Frank passa la maggior parte del suo tempo ad ubriacarsi.

Shameless racconta le vicende di ogni personaggio appartenente alla famiglia Gallagher, legando così trame con personaggi secondari che si susseguono lungo le otto stagioni. I temi maggiormente affrontati sono quelli della povertà, la crescita, i legami affettivi e familiari, la famiglia come organo fondamentale, la libertà, l'ideologia americana e gran parte degli aspetti della vita negli U.S.A. Non mancano tematiche come il sesso, i disturbi mentali, l'alcolismo, la dipendenza da sostanze stupefacenti fino ad arrivare alla morte stessa. Guardando *Shameless* si ritrovano aspetti sia di un family drama che di una comedy, e in alcuni aspetti di una sit-com.
Shameless nasce come serie britannica ideata da Paul Abbott nel 2004 e trasmessa su Channel 4 fino al 2013. All'inizio del 2009 HBO comincia a sviluppare una versione americana, che finirà per essere il progetto di Showtime con produzione di John Wells nel 2011. Nasce così la ben più famosa *Shameless U.S.* che differisce di molto dall'omonima inglese. In Italia viene trasmessa per la prima volta nello stesso anno su pay tv da Mediaset Premium, verrà trasmessa in chiaro su reti Mediaset solo dal 2013.

Senza Pudore

«Spero che vi prendiate l'AIDS». - Frank Gallagher

Letteralmente "Senza-pudore" è il titolo più consono per la serie TV americana, che non risparmia niente e nessuno. Il pudore in *Shameless* non esiste, dimenticatevi del linguaggio politically correct, di ciò che considerate inaccettabile o svergognato, mettete da parte il vostro imbarazzo e non vi aspettate qualcosa di diverso dai vecchi luoghi comuni discriminatori.

«Ma sul serio, cioè... su per il culo? Perché uno ci si abitua? Ci si può abituare, insomma, lo scopo principale del sistema digerente è il traffico a senso unico». - Lip rivolto al fratello Ian che è omosessuale

Il livello più basso e consuetudinario possiamo trovarlo nei furti o nello spaccio di droga, ma *Shameless* arriva fino agli omicidi: volontari, per incidente stradale o magari provocati da un orgasmo. Nella prima stagione il tema del pudore è molto evidente, viene avvertito più fortemente perché chi guarda non è assolutamente abituato a questo tipo di comportamenti. Non è scontato che tra gli spettatori ci sia qualcuno che abbia abbandonato la serie proprio per questo. Violento, scorretto e crudo possono essere aggettivi che si adattano benissimo all'opera di Showtime, ma solo facendo proprie queste caratteristiche si riesce a vedere il vero volto della serie. L'essere senza pudore viene esagerato al massimo, proprio per non cadere nello squallido o nella serie adolescenziale che vuole conquistare i più giovani con qualche parolaccia. *Shameless* colpisce lo spettatore per la sua scorrettezza, lo lascia un po' confuso, ma appena si mette a fuoco la situazione si intende dove va andare a parare. Qualcuno immaginerebbe mai un quartiere degradato e povero con persone ben istruite, attente ai diritti dell'Altro e con un vocabolario da far invidia a Buckingham Palace?

«Conosce la risposta a questa domanda?» - Professore

«Penso che la risposta a questa domanda, così come a moltissime altre, sia vaffanculo.» - Lip

Dobbiamo ricordare che la tragicomica famiglia di Chicago è anche tragica e non solo comica. Nonostante conservi molti aspetti di una sit-com per le situazioni divertenti e per l'insieme ristretto di ambientazioni (durante le prime stagioni), rientra però in pieno in quelle che vengono chiamate "Blue-collar comedies". Le commedie sulla classe operaia non erano mai state rappresentate con un livello di povertà così disperato come in *Shameless*. Nessun personaggio "povero", ricordando Ryan Atwood in *The O.C.* o Michael in *Roswell*, riesce a vincere il primato di "Miglior Povero" rispetto a quelli rappresentati da Showtime. Lo stesso John Wells afferma "It's no blue collar, it's not collar". Il degrado e la povertà in cui la famiglia Gallagher vive

è una situazione che andrebbe presentata ai servizi sociali, nonostante tutti gli spettatori della serie arrivino ad odiare queste figure professionali. I ragazzi Gallagher vivono in una casa che cade a pezzi, difficilmente riescono a trovare i soldi per un pranzo o una cena, fumano, bevono alcool ed usano droghe fin dalla tenera età, hanno rapporti sessuali con sconosciuti e senza precauzioni, saltano la scuola, picchiano e bullizzano il prossimo e chi più ne ha più ne metta. La condizione di ghetto è preponderante nella serie, l'ambientazione definisce la personalità base dei personaggi. Le azioni e le reazioni che vediamo da parte di tutti coloro che vivono nel ghetto sono *out of the blue* e molto spesso incomprensibili, o meglio difficili da condividere. Bisogni e istinti primari permangono anche quando la loro vita cambia o sembra migliorare (come ad esempio Lip e il binomio college-alcool). *Shameless* rappresenta una vita che difficilmente sarà simile a quella di chi lo sta guardando.

«Non dico che il nostro quartiere sia il Giardino dell'Eden. Diavolo, si dice che Dio se ne stia bene alla larga da questo posto. Ma è una buona casa per noi, per me e i miei figli…Forse non abbiamo molto ma tutti noi, uno per uno, conosciamo la cosa più importante di questa vita: sappiamo fare festa, cazzo!». – Frank Gallagher

La serie riprende una verità oggettiva sulla situazione di povertà minorile nella città di Chicago, già rappresentata dal libro *There Are Not Children Here* di Alex Kotlowitz datato 1992. Uno studio

condotto nel 2010 attesta che il tasso di povertà infantile supera ormai il 30%. In qualche modo, nonostante la serie rappresenti un aspetto negativo e preoccupante della società, lo spettatore sembra essere richiamato dalla situazione. Il fascino della precarietà è un elemento narrativo molto forte nel caso di *Shameless*, dove i personaggi non sono assolutamente i classici eroi. La famiglia viene raccontata in una maniera totalmente differente rispetto allo standard classico (*Settimo Cielo* se vogliamo guardare al passato o *Modern Family* molto più contemporanea). Sulla serie di Wells i protagonisti sopravvivono e si adattano, due caratteristiche che non sono proprie della finzione televisiva, ma molto più della vita reale. In *Shameless* i protagonisti non riescono a raggiungere tutti i loro obiettivi, anzi molte volte perdono l'occasione della vita (come ad esempio Lip che viene espulso dal college per atti vandalici), lasciando che lo spettatore sbatta addosso a quel muro di realtà che solitamente è

proprio della vita di tutti i giorni. Si potrebbe ipotizzare che in realtà lo spettatore sia incantato dal fascino della precarietà dei Gallagher, perché in fondo essi si dimostrano ed agiscono per quello che veramente sono. In situazioni così incerte le barriere del linguaggio, della società e della convivenza comune cadono, lasciando spazio a quello che comunemente viene definito un comportamento deviante per il resto della società. La mancanza di pudore quindi, in qualche modo aiuta a farci sentire più umani e più normali, subito dopo aver scavalcato lo step dell'imbarazzo e delle apparenze sociali.

«Che mucchio di merda. Riforma della sanità di Obama, un cazzo!» - Frank Gallagher

Come precedentemente detto, la povertà e l'ambiente condizionano fortemente i personaggi di *Shameless* e le loro vite. Proprio per questo, nella serie non possono mancare riferimenti a tutte quelle sfere della vita che rendono la loro condizione così pessima: leggi, ideologie, situazioni politiche, welfare... Concentrandosi sul personaggio di Frank Gallagher si può notare una linea retta e definita all'interno dei suoi monologhi. Questa tipologia di personaggio nuovo, spacca l'abitudinaria figura paterna, caratterizzata solitamente da - più o meno - potere repressivo. Frank considera tutti liberi, compie azioni e solo dopo ne vede le vere conseguenze, che però subisce consapevole e con coscienza. È un protagonista senza filtri e il numero uno tra gli "spudorati", spettano infatti a lui vari monologhi durante la serie. Nelle otto stagioni Frank tocca ogni argomento possibile, con ogni volta un punto di vista diverso che quasi sempre corrisponde ad un suo tornaconto personale. Razzismo, bullismo, nazionalismo, sogno americano, morte, medicina, libertà, omosessualità sono solo alcuni degli argomenti trattati dal capostipite Gallagher, che diventa strumento per una sottile critica politica e sociale fatta dagli autori.

«Sapere che le tue tette stanno tentando di ucciderti, deve essere tremendo. Voglio dire, io ce l'ho alle palle [NdA parlando del suo tumore]. Almeno loro hanno un motivo per essere incazzate. Racchiuse tra due gambe, così vicine al buco del culo. Non c'è modo di sedersi, non c'è biancheria appositamente studiata per tenerle al proprio posto al meglio. Sono una buffa appendice, un ripensamento. Ed è per

questo il motivo per cui non credo nel disegno intelligente. Dio non esiste. Moriremo tutti» - Frank Gallagher

Inoltre, anche i ragazzi Gallagher non sono da meno, usati anch'essi per corrispondere ad una problematica o ad un dibattito che ogni giorno vediamo affiorare sui social networks di tutto il mondo. Fiona non ha un freno per i suoi istinti sessuali, tanto da portarsi a letto il fratello del suo fidanzato, il quale non è altro che il suo datore di lavoro. Una situazione del genere ovviamente fa scattare nello spettatore un dubbio, una scelta di tipo binario da dover prendere: pro o contro? Fiona ha tutte le ragioni per fare ciò che vuole con il suo corpo e con gli uomini oppure è una poco di buono? Lip è un alcolista, potrebbe essere una mente brillante e salvare i suoi fratelli dal pessimo stato sociale in cui vivono. Invece finisce in un centro di recupero dopo aver vandalizzato l'auto del suo professore. Se lo spettatore vedesse una notizia del genere al telegiornale probabilmente accuserebbe quel ragazzo additandolo come deviato e da punire, ma qui "conosce" Lip: un ragazzo intelligente, con una famiglia disfunzionale e un grande cuore tormentato. Un altro personaggio, un'altra scelta da prendere. Ian nei suoi primi anni di adolescenza ha una relazione nascosta con il suo capo, sposato con figli, ma soprattutto con dieci anni in più. Si tratta di pedofilia? Immoralità? Omosessualità? E quando il suo disturbo mentale dirompe nella sua vita, la caratteristica "eroe" del personaggio sparisce completamente. Nessuno spettatore vorrebbe immaginare di essere bipolare o ritrovarsi un familiare/fidanzato con questo disturbo. Per ogni personaggio, gli autori di *Shameless* mettono lo spettatore di fronte ad una scelta obbligata: che sia scegliere se Debbie debba avere la bambina o abortire, o che per Carl sia lecito o no spacciare droga e vendere armi a scuola. Da non sottovalutare è anche l'aspetto genitoriale di Frank e Monica: genitori che abbandonano i figli, divulgatori di mala-educazione e di principi insani (nonostante siano "devianti" per la società attuale e quindi relativi al periodo e al territorio). In definitiva, questa serie obbliga a ragionare su quegli argomenti che normalmente la società tende ad evitare. È senza pudore nello sbattere in faccia la verità di ciò che accade in una vita vera quando si è poveri. Pone lo spettatore sempre davanti alla domanda "È o non è lecito?", stuzzica e tortura la sua idea di etica dimostrando che a volte, l'altra faccia della medaglia, potrebbe spingere la sua idea di "corretto" ben al di là del solito limite.

- Carl: “Dobbiamo restituire quello che troviamo?”
- Frank: “No!”
- Fiona: “Cosa?”
- Frank: “Chi trova tiene, chi perde piange!”
- Fiona: “Non dirgli così!”
- Frank: “È il credo dei Gallagher! Se trovi qualcosa è il tuo giorno fortunato e il giorno di merda di qualcun'altro! Domani sarà il contrario. È l'equilibrio della natura!”

Showtime’s Pills

Nascita

Debuttando nel 2011, la versione americana di *Shameless UK* ha raggiunto il record più alto registrato da Showtime su tutto il target demografico della rete. Spettatori unici al primo episodio: 982.000, il più grande pubblico che la rete televisiva abbia mai registrato per una sua serie in anteprima. Gli spettatori sono aumentati durante gli anni, il rating ha sempre posizionato bene la serie arrivando a rinnovarla per una nona stagione (ancora inedita, in uscita a settembre 2018).

Premi e Riconoscimenti

Il personaggio di Frank Gallagher è stato interpretato da un bravissimo William H. Macy che si è aggiudicato ben tre premi a Screen Actors Guild Award come miglior attore protagonista in una serie commedia (2015, 2017 e 2018) e le candidature dal 2014 al 2018 al Premio Emmy. Joan Cusack, grande attrice che ha affiancato il protagonista nelle prime stagioni si è invece aggiudicata un Premio Emmy come miglior attrice guest star in una serie commedia, ritrovandosi candidata per due anni. Tutti i protagonisti principali della serie Emmy Rossum, Jeremy Allen White, Cameron Monaghan e Chloe Webb hanno ricevuto una candidatura ai Critics’ Choice Television Award.

Aspetti Mediatici

Le serie TV, si sa, usano molto il web come trampolino di lancio e come spazio pubblicitario. Il marketing digitale che sta dietro ad una serie è quasi sempre ben programmato per poter sembrare del tutto “naturale”. Nel caso di *Shameless* (per cui di Showtime) l’uso dei social è stato intenso e

costruttivo. Molti degli attori protagonisti infatti, postano giornalmente foto, storie o video delle riprese o della loro vita all'interno di "*Shameless* – Showtime". Nonostante questo sia un aspetto classico per gli attori di oggi, non lo è invece l'uso che la serie fa della pubblicità alternativa. Ad esempio con i messaggi istantanei sul social network Facebook. Infatti, dall'ultima stagione (2017) Showtime ha iniziato ad inviare messaggi interattivi a tutti coloro che hanno aggiunto il like alla pagina della serie. I messaggi sono in stile Gallagher, ovviamente spudorati e senza filtri, uniti a gif dell'ultimo episodio o alcune di momenti epici. Chi li riceve ha solitamente tre scelte tra il link diretto all'ultima puntata, reazioni del cast, soluzioni ai quiz o risposte binarie alle domande standard poste. Altro esempio è l'evento SXSW in cui Steve Howey e Shanola Hampton hanno partecipato come baristi dell'Alibi Room.

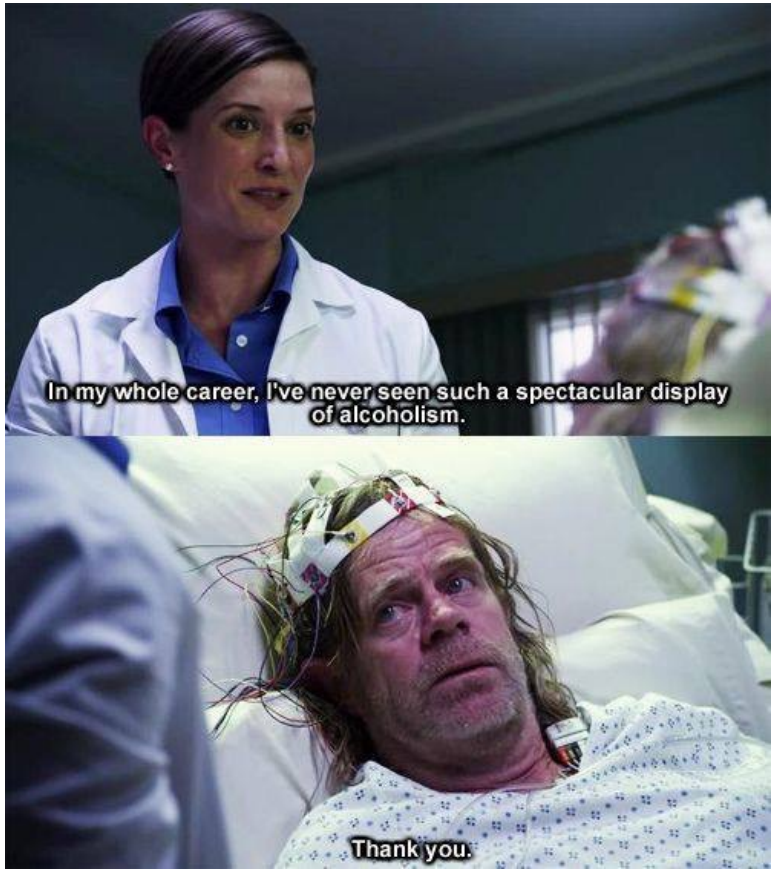
Da considerare sono anche i "casi mediatici" che hanno portato la serie in primo piano in tutto il mondo. Per prima la fine della love-story gay tra Ian e Micky che ha suscitato una vera e propria onda mediatica sui social da parte dei fan, che ancora dopo due stagioni continua. La vicenda che riguarda Emmy Rossum e il divario salariale tra uomo e donna (in questo caso lei e William H. Macy) ha portato Showtime e la serie sulla bocca di tutti. L'arresto di Ethan Cutkosky, interprete di Carl, per guida in stato di ebbrezza non è stato da meno. Nonostante Showtime non abbia avuto controllo su questi casi mediatici, la presenza costante di *Shameless* nei media non è da sottovalutare, ma da inserire probabilmente tra i fattori del suo successo.

L'Infanzia e L'Età Adulta

Non a caso l'uso massivo del web è aumentato dalla quinta stagione in poi, quando molte critiche sono state mosse alla serie, nonostante questa mantenga un buon rating e sia stata rinnovata per una nona stagione. Si potrebbero distinguere "due *Shameless*": una prima che corrisponde a quanto descritto fino ad ora, comprensiva del periodo dalla prima alla quinta stagione, ed una seconda, dalla sesta alla settima, che denota un cambiamento profondo. La "Prima", che in definitiva ha caratterizzato tutta la serie, potrebbe essere definita come "L'infanzia", mentre la "Seconda" potrebbe corrispondere a "L'età adulta".

L’Infanzia

All’interno della fase dell’Infanzia, Showtime ci mostra dei ragazzi cresciuti in una famiglia disfunzionale, ognuno con i suoi problemi ed ognuno con un’enorme voglia di uscire dal contesto in cui sono nati. Chi cerca di guadagnare soldi legalmente o illegalmente, chi cerca di dare un’educazione ai fratelli, chi cerca di frequentare il college levandosi di dosso la vita da ghetto. Chi più chi meno, tutti i ragazzi Gallagher tentano dalla prima alla quinta stagione di cambiare vita e lasciare il South Side. Ma senza lasciare da parte il loro “Gallagher Way”. Durante i primi anni in cui lo spettatore inizia a conoscere questa famiglia, si fa ben definita l’idea di ciò che è lo “stile Gallagher”, che ogni componente del nucleo familiare adotta in tutte le situazioni. Probabilmente, questo stile è proprio l’ingrediente segreto di questa serie TV, perché racchiude in sé l’irriverenza e il mancato pudore degno del nome “Shameless”.



“Vivere la vita alla grande. Ribellarci alla società ogni volta che possiamo. Questo è lo stile dei Gallagher.” – Frank Gallagher

Effettivamente lo stile della famiglia di Chicago non potrebbe essere definito meglio che con questa frase. I Gallagher cercano di sopravvivere, facendo le cose in maniera onesta finché c’è il modo di farlo. Nel caso contrario, le regole della società possono essere ribaltate. L’importante è che alla fine di tutto, si possa far festa, godersi la vita. Per quanto possa sembrare un’idea antisociale e pericolosamente sbagliata, non è altro che la traduzione moderna del “Carpe Diem” di Orazio. La ricerca dell’amore, la felicità, la vita stessa vengono piegati allo stile Gallagher e l’unica cosa che ha importanza è sempre cavarsela, giorno dopo giorno, lontani dal poter pianificare il proprio futuro. Da qui probabilmente nasce quell’attrazione dello spettatore verso la loro precarietà, che inizia ad avere un certo fascino proprio perché il “Gallagher Way” rende la povertà accattivante. Sono l’emozione, la curiosità, il fascino della precarietà ed una buona dose di humor (spesso nero) hanno tenuto gli spettatori aggrappati alle vicende della famiglia di Chicago pienamente per cinque stagioni.

Shameless segue i successi e le sconfitte di tutti i personaggi, mostrando la crescita di ognuno di loro fino al raggiungimento di

una situazione migliore (che diventerà statica a partire dalla sesta stagione). In qualche modo i ragazzi Gallagher stanno riuscendo ad evadere dalla loro vecchia vita, nonostante rimangano fortemente collegati ai personaggi secondari appartenenti al “capitolo South Side”. Parliamo dei Milkovich, di Sheila e Karen Jackson e Jimmy/Steve, tutti strettamente legati a protagonisti della serie in queste cinque stagioni. Sono personaggi che vengono ben caratterizzati e gli unici che effettivamente rientrano nello “stile Gallagher”. Paradossalmente alcuni di loro ricoprono ruoli molto più considerevoli di veri protagonisti della serie (come nel caso di Mickey, Sheila e Jimmy/Steve che sono presenti in quasi tutte le stagioni). Ovviamente già in questa prima parte si denota che i personaggi di Fiona e Frank hanno uno spessore diverso dal resto della famiglia, in quanto le loro vicende sono le uniche ad intrecciarsi alle altre e vengono più calcate dagli autori.

L’Età Adulta e il Ritorno alle Origini

L’Età Adulta inevitabilmente mostra che cosa succede dopo la crescita. Quando i personaggi sembrano trovare un equilibrio, a mezzo scalino più in alto della loro classe sociale, la serie arriva ad una stasi. Dalla sesta alla settima stagione i personaggi secondari vengono totalmente cancellati, dando più o meno chiusure (un po’ troppo) rapide alle loro storyline. Al loro posto vengono introdotti nuovi personaggi (o consolidati nel caso di alcuni già immessi nell’Infanzia), molto poco caratterizzati e con una funzione più pratica per la storia che per altro (vedi Nessa e Melanie, Mike e il fratello, Sammi e il figlio). Compiono poche azioni, ma quelle giuste per indirizzare i protagonisti verso destinazioni inconsuete. Tutti i fratelli Gallagher in qualche modo si allontanano uno dall’altro, vivendo le loro vite singolarmente senza mai farle incontrare…pur vivendo sotto lo stesso tetto. Il “Gallagher Way” inizia ad essere un concetto debole, probabilmente perché tutti i protagonisti iniziano ad uscire dalla cupola del South Side. Il culmine finale della rottura con la prima fase dell’Infanzia è la morte di Monica, che sembra segnare chiaramente la fine di una serie TV e l’inizio di un’altra. Un momento confuso e molto sfocato per gli spettatori abituati al *Shameless* originale. In due stagioni i personaggi sembrano congelati, in stallo tra la vita della loro infanzia e un futuro ipoteticamente diverso.

L'ultima stagione trasmessa è stata attesa dal pubblico di Showtime come la chiave di volta che avrebbe potuto rendere più nitida la strada intrapresa dagli autori nell'Età Adulta, cambiando o confermando il successo di *Shameless*. Purtroppo, la fervente attesa non è stata ripagata, anzi quest'ottava stagione assomiglia molto ad un "Limbo". Dodici episodi di nulla di fatto, niente di compiuto (né iniziato) in cui la staticità di ogni personaggio e situazione ha lasciato i fan delusi. Se nell'Età Adulta di *Shameless* potevano nascere dubbi sulla strada che gli autori stavano intraprendendo, ormai con il Limbo i dubbi sono diventati quasi certezze. Se fino alla sesta stagione ci poteva essere l'idea che fosse tutto premeditato, ad oggi l'idea è che gli autori stiano procedendo per tentativi ed errori, capendo probabilmente di essersi giocati male la carta dell'Età Adulta. Tutti i personaggi infatti, hanno iniziato pian piano a tornare al loro "stato iniziale" (un po' come per la vecchiaia), come se ogni evento o decisione degli ultimi otto anni non li avesse intaccati in alcun modo. Ma facciamo qualche esempio.

Ian ha deciso solo qualche tempo prima di lasciar andare l'amore della sua vita per poter perseguire la corretta via: diventa paramedico, cerca di riconquistare l'amore di Trevor (generoso e con nessun difetto), nessun problema sul fronte bipolarismo per l'assunzione costante delle pillole. In dodici episodi delude nuovamente Trevor, continua a saltare i suoi turni come paramedico e si concede per la causa omosessuale fin troppo, diventando il "Gay Jesus". Lo lasciamo con varie denunce e un arresto in diretta TV, probabilmente dovuti agli effetti della mancata assunzione di psicofarmaci. In una sola stagione Ian butta all'aria le due precedenti, confondendo molto lo spettatore che probabilmente si aspettava una crescita e non un ritorno al passato con un nulla di fatto. Altro finale cieco è quello di Lip, che ha passato le ultime tre stagioni ad ubriacarsi, poi a voler redimersi, poi a farsi espellere dal college, ma sempre cercando di conquistare la solita ragazza fino al momento in cui capisce che forse non è proprio ciò che vuole. Nonostante il personaggio del secondogenito Gallagher sia uno dei pochi che rimane coerente nell'ottava stagione, regalando qualcosa di emozionante al pubblico, ritorna comunque al suo stato iniziale. Come se dalla prima all'ultima stagione non fosse successo nulla, se non la nascita di un randomico "spirito genitoriale" che gli fa prendere una bambina sotto la sua ala. Impossibile non citare poi Carl, che nell'ottava stagione viene del tutto appiattito dall'entrata in scena di Cassidy, ragazzina ricca e completamente pazza. Entrata come ulteriore personaggio utile alla storia, Cassidy fa temporeggiare il Gallagher per tutta la stagione rispetto al suo ritorno in Accademia. I due compiono un revival della vita passata di Carl, le case famiglia e il periodo di vita in strada, lo spaccio e tutti i motivi che l'hanno portato a voler diventare un Cadetto. Niente di fatto anche per questo Gallagher che al dodicesimo episodio, torna all'Accademia da dove era arrivato nel primo. Infine, Debbie Gallagher, che durante l'ottava stagione è sembrata vivere totalmente in distacco con la famiglia, persegue un'ottima – e soprattutto responsabile – strada per il suo futuro e quello di sua

figlia Franny. Almeno fino a metà stagione, quando decide di lasciare il lavoro e darsi alle droghe in pieno stile Monica.
Kev e V., che da sempre hanno avuto un ruolo principale nella famiglia Gallagher durante le sette stagioni, qui si allontanano completamente. Veronica chiude l'amicizia con Fiona, e insieme al marito non fanno altro che combattere la propria personale guerra contro Svetlana. Da protagonisti amati della serie TV si sono trasformati in personaggi tappa buchi e comici, utili per inserire una battuta in più durante gli episodi. In generale l'humor di *Shameless* è cambiato molto e il suo aspetto tragicomico ha iniziato ad essere solo comico, ma abbastanza scarso. Il trio Kev-V-Svetlana ha annullato ogni altro loro rapporto presente nella sceneggiatura (come ad esempio Mickey, padre di Yevgeny, Fiona o Lip), richiudendosi praticamente in un'altra serie TV, come fosse una sit-com spin-off che per tutta la prima stagione non fa altro che battibeccare, parlare di sesso e riappacificarsi. L'annuncio che Isidora Goreshter lascerà il cast nella nona stagione, potrebbe promettere un ritorno alle prime stagioni per Kev e Veronica, soprattutto dopo la riappacificazione di quest'ultima con Fiona.

Solo per i due protagonisti – ormai diventati i principali della serie – Frank e Fiona le cose sembrano promettere bene, dando un po' di dinamicità alla serie. I due personaggi sono inevitabilmente cambiati, i loro errori e le loro esperienze sono chiare a paragone con le prime stagioni. Fiona si è finalmente staccata dalla famiglia e ha capito che anche la sua vita conta, sta diventando una donna in carriera e pondera le sue relazioni amorose e sessuali. Frank invece sembra essere diventato un uomo onesto e forse anche un padre. Lavora e ne va fiero, si sente parte della società, non eccede con alcool e droghe e si allontana da quel "Frank" che viveva solo in funzione di Monica. Entrambi i personaggi sembrano farsi un esame di coscienza, un percorso introspettivo che li fa rinascere dalle loro ceneri. Ma al dodicesimo episodio, il ritorno allo "stile Gallagher" fa il suo capolino inaspettato anche nella vita di questi personaggi. Fiona decide di usare il "Gallagher Way" per liberarsi degli abusivi nel suo appartamento, nonostante si fosse ripromessa di allontanarsi dal passato. Frank non solo torna a rubare, ma decide bene di farlo in casa del migliore amico di Liam, utilizzando quest'ultimo come talpa. Entrambe le situazioni sono chiaramente una promessa di ritorno alle origini, confermato dalle significative frasi di Fiona nelle ultime

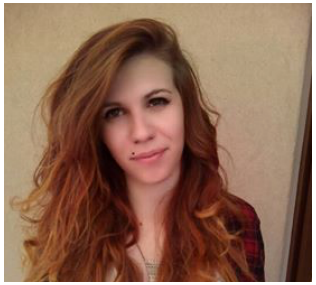
puntate: “Chicago è casa mia” e “Torno a fare la Gallagher”.
Il ritorno alle origini non è altro che un ritorno al “Gallagher Way”, che probabilmente gli autori hanno visto come ultima via d’uscita per una serie che iniziava a far calare l’interesse negli spettatori. Ma qualcosa non funziona più, come si può vedere chiaramente nell’ultima stagione trasmessa, perché lo “Stile Gallagher” era adatto finché si trattava di quei ragazzi del ghetto ancora inesperti. Tutti i personaggi sono invece cresciuti, maturati e hanno cambiato le loro combinazioni: risiedono nel ghetto ma non sono più sotto la soglia di povertà, non vivono più insieme sotto lo stesso tetto e le loro vite sono scollegate, i personaggi che chiudevano il cerchio Gallagher non sono più presenti nella serie. Un ritorno alle origini potrebbe essere sinonimo di “originale”?

La Metamorfosi

La metamorfosi che *Shameless* ha subito lungo tutte le otto stagioni, sta iniziando a prendere la forma di un Ouroboros (come il titolo dell’episodio 7x09): un serpente che si mangia la coda. Se fino alla settima stagione lo spettatore poteva pensare che ci fosse veramente una possibile crescita per i protagonisti della serie, alla fine dell’ottava stagione ci sono molti dubbi a riguardo. La domanda a questo punto sorge spontanea: questa situazione era davvero voluta dagli autori? Tutte le scelte prese nell’età dell’Infanzia erano in previsione dell’Età Adulta e di ciò che verrà dopo? Oppure ad oggi gli sceneggiatori stanno provando il tutto e per tutto per poter salvare il salvabile? Viene da chiedersi se forse non abbiano fatto passi falsi nello sviluppo della famiglia Gallagher, così che la storyline abbia perso tutto il suo fascino al momento dell’evoluzione. Una possibilità sicuramente da non escludere è che forse un ennesimo rinnovo della serie abbia portato sceneggiatori, autori e registi ad esaurire le idee. Molte serie TV non riescono a “smettere di giocare” e al solito la morale è che il troppo stroppia. E l’ultima stagione di *Shameless* ha assolutamente “stroppiato” per noia e ripetitività, perdendo tutto quel “pepe” per cui questa serie è amata. Anche analizzando gli ultimi teaser e annunci, è impossibile non notare come qualcosa non vada. Ad esempio, nel teaser dell’ottava stagione Fiona chiude con una frase chiara “South Side, in tutto e per tutto”. I ragazzi Gallagher che lottavano per uscire dal ghetto, ci stanno ritornando con tutti i piedi. A dare man forte a questa “rievocazione del passato” ci sono richiami a due personaggi

molto amati dal fandom: Jimmy/Steve e Mickey, che appaiono nei comunicati o nelle foto ufficiali dei social senza un vero motivo (se non quello di richiamare i vecchi fan delusi). Servono davvero dei vecchi personaggi che gli autori hanno deciso di allontanare dalla storyline, per poter tenere attaccati i fan alla serie? Una cosa è certa: se il rating della serie è rimasto sempre lo stesso non è certamente per la sceneggiatura, ma più per un cast brillante che anche con una base scarsa rende piacevole la visione.

Il teaser della nona stagione in uscita a settembre 2018 si riconferma in pieno "Stile Gallagher" e non sembra cedere alle varie critiche. C'è forse una possibilità che la metamorfosi sia stata esattamente pianificata dagli autori della serie fin dal primo momento? Nessuno può mai essere sicuro di come una serie continui e finisca, sta di fatto che l'Età Adulta di *Shameless* è stata un po' scarsa e deludente. Ora rimane da vedere se la Vecchiaia nel South Side sarà arzilla e combattiva. La speranza che S*hameless* rinasca dalle proprie ceneri è sicuramente l'ultima a morire.

Biografia dell'autrice Désirée Favero

Nata nel 1991 in provincia di Padova, ha conseguito la laurea in Comunicazione all'Università degli Studi di Padova con una tesi dal titolo "La sceneggiatura di una serie di successo", basata sullo studio della serie televisiva *Downton Abbey*. Si occupa principalmente di serie TV americane e britanniche, di editoria e digital marketing. I suoi campi d'interesse sono anche il giornalismo, la sociologia, la lettura e la scrittura.